ИСКУССТВО КИНО

2 0 0 2

«Ехали два шофера»

Режиссер Александр Котт

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

❑ **КИНО: ВОЗВРАТНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ** ДА, РОССИЙСКИЙ ПРОКАТ МОЖЕТ СПАСТИ КИНОПРОИЗВОДСТВО. ТОЛЬКО ЕСЛИ САМО ПРОИЗВОДСТВО БУДЕТ СОЗДАВАТЬ ПОЛЬЗУЮЩИЙСЯ СПРОСОМ ТОВАР. *РАИСА ФОМИНА*

❑ **ВЕНЕЦИЯ-2001: ТОТАЛЬНАЯ ВЛАСТЬ КОНТЕКСТА** ПОСЛЕ 11 СЕНТЯБРЯ ЖЕСТОКОЕ КИНО КАЖЕТСЯ ПРОНИЦАТЕЛЬНЫМ СВИДЕТЕЛЬСТВОМ НАКАТИВШЕЙ ОПАСНОСТИ, СИГНАЛОМ, КОТОРЫЙ НЕ БЫЛ УСЛЫШАН. *НИНА ЗАРХИ* ❑ **ПРОЗРАЧНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ** ХОТИТЕ ЗНАТЬ, ЧТО НА ДУШЕ У ТИРАНА, — ЗАГЛЯНИТЕ СЕБЕ В ДУШУ, КОГДА ВКЛЮЧАЕТЕ ТЕЛЕВИЗОР, ДАБЫ ПОСМОТРЕТЬ В ОДИН ИЗ «СТЕКЛЯННЫХ ДОМОВ». *АНДРЕЙ ДМИТРИЕВ*

❑ **УЛЬРИХ ЗАЙДЛЬ: АВАНГАРДИСТЫ — ЛЮДИ С ПРОШЛЫМ** БЛЕДНЫЙ ОГОНЬ ЕГО ФИЛЬМОВ СРОДНИ НЕСГОРАЕМОЙ ТОСКЕ АНТОНИОНИЕВСКИХ ГЕРОЕВ, НАЦЕЛЕННЫХ НА СЧАСТЬЕ, НО ЦЕПЕНЕЮЩИХ В ПОПЫТКАХ ЕГО ОБРЕСТИ. *ЗАРА АБДУЛЛАЕВА* ❑ **МАССОВАЯ КУЛЬТУРА КАК ИЗЛЕЧЕНИЕ НАЦИИ ОТ НЕВРОЗА** РОССИЙСКИЙ ЖАНРОВЫЙ КИНЕМАТОГРАФ ДОЛЖЕН СОЗДАТЬ СВОИХ «ШЕЙХОВ» И «ФАНТОМАСОВ». ВРЕМЯ ХИЧКОКОВ И ХОУКСОВ ПРИДЕТ ПОТОМ. *ДМИТРИЙ КОММ* ❑ **«ЗА СТЕКЛОМ»: ЗА ЧЕМ ОХОТИТСЯ КАМЕРА** В REALITY SHOW СОУЧАСТНИКИ — ВСЕ. КОГДА ТЕЛЕВИДЕНИЕ ПРОИЗВОДИТ «РЕАЛЬНОСТЬ», ОНО С НЕИЗБЕЖНОСТЬЮ ПРОИЗВОДИТ «НЕПРИСТОЙНОЕ». *ОЛЕГ АРОНСОН* ❑ **РЕЖИССУРА КАК СПОСОБ ПСИХОТЕРАПИИ** КОГДА Я СНИМАЮ, ТО СЛОВНО БЕРУ У СЕБЯ ИНТЕРВЬЮ. *ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ*

И М Е Н А

61
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Хайль, Зайдль
«Каникулы», режиссер Ульрих Зайдль

74
СЕРГЕЙ МУРАТОВ
Запрещается заплывать дальше всех
Документалист Самарий Зеликин. Интервью с комментариями

83
АЛЕКСЕЙ МИХАЛЕВ:
«Я теперь очень знаменит...»
Интервью ведут Ю.Минзянов, С.Кудрявцев

89
ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ
Голос
О легендарном переводчике Алексее Михалеве

Р А З Б О Р Ы

93
ДМИТРИЙ КОММ
Должники и кредиторы: русский жанр
Молодые режиссеры выбирают триллер

104
БОРИС ГРОЙС — МИХАИЛ РЫКЛИН
Рынок вместо архива
Новый взгляд на массовое и элитарное

M E D I A

117
ОЛЕГ АРОНСОН
Случайное непристойное
О программе «За стеклом»

121
ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН
Приключения Оли в Застеколье
О программе «За стеклом»

О П Ы Т

127
ИННА ЧУРИКОВА
Серьезный повод для работы
Беседу ведет Ольга Суркова

140
ПЕТЕР КУБЕЛКА
Слух(звук) — посредник движения
Лекция в Лондонской международной школе звука

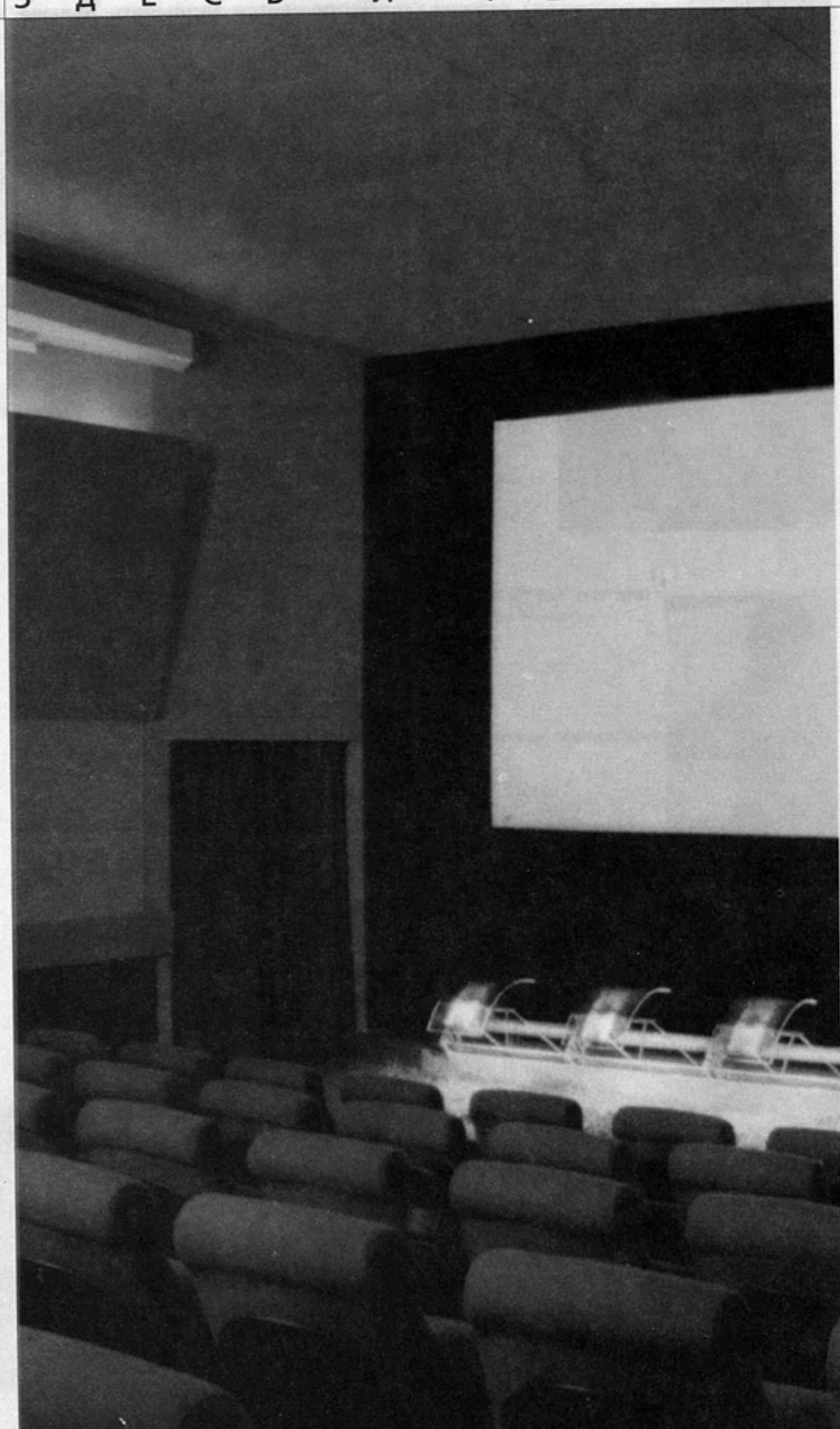
Ч Т Е Н И Е

149
ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ, ШАРЛОТТА ЧАНДЛЕР
Мой трюк — режиссура

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



Кинопрокат: миссия (не)выполнима?

В этом номере мы публикуем материалы еще одного «круглого стола»[1], который был организован и проведен «Искусством кино» и Союзом кинематографистов России во время XXIII Московского МКФ (июнь 2001 года).

В качестве приложения к дискуссии использованы фрагменты выступлений на V съезде кинематографистов РФ (ноябрь 2001 года), посвященные кинопрокату.

Даниил Дондурей (*«Искусство кино»*). Я убежден, что проблема проката — важнейшая для любой киноиндустрии. На правах ведущего начну с описания своего ви́дения ситуации, как она сложилась в нашей стране.

Для конкурса Московского фестиваля не нашлось достойной российской картины. Иначе говоря, у нас не было фильма, который смог бы представлять свою страну на отечественном международном смотре. Разве это не драма или, точнее, не трагедия отечественного кинопроизводства, представляющая киноситуацию в целом?

В 2000 году (за прошедший год данных еще нет) мы произвели более 40 картин, потратив на их производство примерно 35—40 миллионов долларов, выделенных из бюджета, поступивших от независимых инвесторов, от телевидения, в виде спонсорских вложений, — это реально, а по бумагам проходит миллионов сто сорок. При этом возврат средств от всех видов проката российских картин принес примерно четыре миллиона долларов.

Три цифры — четыре миллиона принесли зрители, сорок миллионов вложили производители, за сто сорок миллионов отчитались — исчерпывающе описывают состояние российской киноиндустрии. Этот организм сегодня болен. Единственная сфера, которая работает в нормальном режиме, — тот сегмент театрального кинопроката, который связан с новыми зрителями и новыми кинотеатрами. Данные за 2000 год: в России примерно 1560 кинотеатров и 22 тысячи киноустановок старого типа. Они дали около пяти миллионов долларов.

---

[1] См. также дискуссию «Режиссер против критика». — 2002, № 1.

А 80 переоборудованных кинотеатров с системой «Долби» собрали примерно тридцать миллионов. У нас есть современные залы. В эти залы приходят принципиально новые зрители, которые смотрят фильмы, выходящие у нас одновременно с Европой. Там качественно иной уровень обслуживания, иные принципы организации проката. Российские дистрибьюторы приобретают сегодня все сколько-нибудь значимые зарубежные картины. Вы знаете, что у нас идет от 100 до 120 иностранных фильмов в год и половина из них — голливудские блокбастеры, а другая половина — ленты остального мира и арт-хаус.

Понятно, что российская киноиндустрия к новой ситуации в кинопрокате, к сожалению, не готова. Из сорока произведенных у нас картин в новые кинотеатры попадает не более двух-пяти. То есть у нас нет конкурентоспособных фильмов для зрителя, готового платить 3—6 долларов за билет.

Экономика производства существует у нас в полном отрыве от экономики проката. Российские продюсеры все свои экономические интересы реализуют на этапе создания фильма. Это все равно что делать ботинки не для того, чтобы их носили, а колбасу не для того, чтобы ее ели. Несколько премьерных сеансов в нескольких кинотеатрах не могут возместить реальные производственные затраты. Известны лишь единичные случаи окупаемости российских фильмов (в частности, вы знаете уже много раз описанную ситуацию с «Братом-2»).

Итак, производство у нас существует в ненормальных условиях, а хорошие кинотеатры при этом есть, зрителей становится все больше, доходы от проката растут. К концу 2004 года, я думаю, можно будет говорить о мультиплексах, кинотеатральных сетях и, соответственно, о сборах в сто миллионов долларов в год. Это уже нормальные деньги — российский рынок становится привлекательным, здесь можно открывать отделения крупных зарубежных компаний. Вопрос в том, какой сегмент этого растущего рынка сможет занять отечественное кино и что, с точки зрения прокатчиков, мешает проникновению наших собственных фильмов в новые кинотеатры.

Игорь Масленников

Интересный симптом: мэр Москвы Лужков вдруг заинтересовался московским прокатом. Но ведь если дело развалено, то нечем и интересоваться, а если интересуется мэр, значит, есть перспектива, значит, возможно восстановление того, что мы потеряли и из-за отсутствия чего страдаем, — возвратного механизма в кино.

Вы знаете, что российская киноиндустрия стала убыточной еще в 1985 году. Именно тогда расходы на кинопроизводство превысили доходы, а дальше, в 90-е годы, кинотеатральный прокат как отрасль практически перестал существовать. Сегодня он возрождается, но деньги, которые российские зрители приносят в кассы кинотеатров, в основном уходят за рубеж, большим компаниям-посредникам, прокатывающим иностранные фильмы. Деньги практически не возвращаются российским продюсерам.

Если продолжится отрыв российского кинопроизводства от кинопроката и каждая подсистема индустрии будет существовать сама по себе, отечественный кинематограф просто канет в небытие. С 1988 года кинематографисты твердили: вся беда в том, что, принимая новую модель кинематографа, мы упустили прокат, отдали его в «чужие» руки, местным властям. Теперь понятно, что это было единственно правильное решение. Прокат сегодня уже «выздоравливает», а производство — на грани полного краха. Я имею в виду качество российских картин, востребованность их у платежеспособной аудитории. Мы не только не умеем снимать массовое, коммерческое кино, мы разучились снимать и авторские работы, что показали программы Сочинского фестиваля и других национальных фестивалей 2001 года.

В нашей дискуссии я предлагаю обсудить следующие вопросы:

1. Каковы последствия того, что прибыль от проката фильмов в российских кинотеатрах уходит в основном в Америку и другие страны? Сможем ли мы когда-нибудь приблизиться к показателям, например, Франции, где французское кино — это 50 процентов всех сеансов? Сумеем ли мы добиться того, чтобы хоть 20 процентов экранного времени занимали в наших кинотеатрах российские фильмы?

2. Кто получит командные высоты в прокате — государство или частный бизнес? Вы знаете, что государство предпринимает попытку создать государственное акционерное общество «Российский кинопрокат». Есть ли шансы у нее

или других муниципальных компаний, владеющих кинотеатрами в регионах, конкурировать с частными кинотеатрами?

3. Сумеют ли российские картины конкурировать с зарубежными в репертуаре кинотеатров, как научились соперничать наши сериалы с иностранной продукцией на ТВ? Почему отечественные фильмы снимаются с экрана после двух недель проката? Что за этим стоит? Каковы отношения российского кино с новыми зрителями?

4. Сможет ли прокат в конце концов выполнить свою миссию — вытянуть российское кинопроизводство?

Елена Шнеерсон (*«Империя кино»*[1]). Вы обещаете, что к 2004-му прокат будет приносить сто миллионов долларов, но при этом не учитываете, что именно в этом году начнется спад посещаемости, связанный с демографической ситуацией в стране. Наши зрители — молодые люди, начиная с четырнадцатилетнего возраста. Нынешние четырнадцатилетние — 1987 года рождения. А с 1988 года рождаемость начала резко падать. То есть уже через год приток новых зрителей резко сократится и останутся лишь те, которые у нас уже есть. Мы можем, конечно, надеяться, что удастся раскачать и подтянуть более старого зрителя. Но во всем мире основа кинотеатральной аудитории — подростки и молодежь от четырнадцати до двадцати пяти лет. Потом человек взрослеет, появляются дети, больше проблем, меньше свободного времени... А притока новых зрителей нет. Поэтому, на мой взгляд, говорить о ста миллионах не стоит.

Д.Дондурей. Новая публика появится не за счет демографического роста, а за счет того, что страна станет богаче и люди потихоньку привыкнут ходить в кинотеатры ради качественной проекции. Два года назад мы и мечтать не могли, что российский прокат будет приносить более тридцати миллионов долларов. А сегодня это так.

Е.Шнеерсон. Да, за минувшие два года появились кинотеатры, привлекшие большое количество зрителей. Но если вырастет число кинотеатров, будут ли они заполняться? Не знаю. Мне кажется, что в Москве скорость, с которой открываются новые кинотеатры, серьезно опережает рост числа зрителей. Но даже если зрителей действительно станет больше, поможет ли это отечественному кинематографу? Есть опасность, что блокбастеры, собирающие у нас миллионы долларов, привьют молодежной аудитории стойкий иммунитет к российскому кино. Давайте не забывать, что тем, кто знал и любил когда-то наше кино, сегодня за тридцать. А те зрители, которые ходят в кино сегодня, об отечественном кино и понятия не имеют. Не получится ли тут, как с одеждой: все хорошо, я люблю свою страну, но вот шмотки предпочитаю французские?.. Важно, чтобы с кино такого не произошло.

Д.Дондурей. А как вы думаете, есть ли у такого фильма, как например «Даун Хаус» Р.Качанова, который мы показываем в российской программе ММКФ — он идет при переполненных залах, — шансы на успех в кинотеатрах нового типа?

Е.Шнеерсон. «Даун Хаус» — это «тусовочное» кино, оно интересно, главным образом, тем, кто в той или иной мере знаком с создателями фильма. «Даун Хаус» шел в «Ролане», в «Художественном», и никаких переполненных залов, никаких аншлагов там не было. Кино тусовки, сделанное для друзей и знакомых, и кино, которое интересно зрителю, — все-таки разные вещи.

Евгений Бегинин *(«Ист-Вест»).* Я не так пессимистически смотрю в будущее, как Елена Шнеерсон, и не думаю, что к 2004 году нас ожидает кризис. Пока рост числа кинотеатров вызывает очевидный приток зрителей по всей стране. И тот факт, что, например, «Мумия» уже подобралась к миллиону зрителей всего за четыре недели проката, свидетельствует, что зрительский резерв у нас есть. Если экономическая ситуация останется стабильной, посещаемость кинотеатров будет расти. Еще и потому, кстати, что рост числа кинотеатров провоцирует снижение цен. Вы помните, когда у нас был один современный кинотеатр «Кодак-Киномир», билеты в нем стоили пятнадцать-двадцать долларов. А когда в Москве стало больше двадцати переоборудованных кинотеатров, цены упали до четырех долларов. Они будут падать и дальше, и это позволит вернуться в кино не только состоятельным людям, но и другим категориям зрителя. У нас дли-

[1] В настоящее время уже не работает в этой сети.

тельное время студенчество было выброшено из кинотеатров, а также такая большая прослойка зрителей, как домохозяйки и пенсионеры. Пенсионерам, к сожалению, кино до сих пор недоступно. Но в целом, я думаю, с ростом количества кинотеатров и снижением цен на билеты посещаемость будет расти. Катастрофы не предвидится, я смотрю на дело гораздо более оптимистично.

Д.Дондурей. То есть вы согласны, что будет рост?

Е.Бегинин. Да.

Д.Дондурей. А вот как в репертуаре кинотеатров будет складываться соотношение российского, европейского и американского кино?

Е.Бегинин. С ростом количества кинотеатров и с увеличением посещаемости вкусы зрителя будут разниться все больше, потому что в кино будет возвращаться та публика, которая не пойдет смотреть, скажем, «Мумию» или «Лару Крофт», для нее эти фильмы — полная глупость. Какой серьезный интеллигентный человек пойдет на такое кино? Разве что просто захочет развлечься.

В какой-то период из репертуара наших кинотеатров совершенно выпало европейское кино. Но сейчас есть прокатчики, замечательные люди, подвижники, которые этим занимаются — покупают европейские картины и прокатывают их. И доля этих картин будет расти с ростом посещаемости и ростом количества кинотеатров, которые сами захотят разнообразить предложение. У нас появятся мультиплексы, им нужно будет пополнять репертуар. И если кинотеатр хочет работать, он должен ориентироваться на самые разные категории зрителя, а значит, предлагать разнообразные картины.

Я очень надеюсь, что когда-нибудь российское кино начнет собирать не меньше, чем зарубежные фильмы. Но пока, к сожалению, нет достаточных вложений в отечественный кинематограф. Российским кинематографистам на четыре года дали какие-то половинчатые льготы, а теперь и их отобрали, и никто не беспокоится о том, чтобы оказать финансовую поддержку российскому кинематографу. Кроме того, о кинотеатральном прокате российских картин не заботятся и сами продюсеры. Добыли они правдами и неправдами деньги на кино, показали картину для проформы в двух-трех кинотеатрах, а дальше — продали на видео или телевидение. Это неправильно. Те, кто хочет, чтобы картина шла в настоящем прокате, должны записывать «Долби»-звук и вообще думать о соответствии своей продукции современным технологическим параметрам.

Марк Левин *(независимый продюсер).* Сейчас доходы от проката делятся в пропорции пятьдесят на пятьдесят между владельцем кинотеатра и владельцем лицензии. Имеют ли те уже вполне значительные суммы, которые дает прокат, хоть какое-то отношение к производству российских картин? Чем и как вы, прокатчики, помогаете отечественному кино?

И последний вопрос. Указом президента уже создано ОАО «Российский кинопрокат». Как относятся к этому владельцы частных кинокомпаний и дистрибьюторы продукции мейджоров в России?

Е.Бегинин. Помогает ли наша деятельность российскому кино? Конечно помогает! Ведь мы сохранили рынок. «Ист-Вест» существует с 1991 года. Если на первых наших картинах заполняемость зала была до 94 процентов, то потом наступил кризис, в тысячных залах сидели пять-шесть человек. Но мы не ушли с рынка, продолжали работать с западными картинами и прокатывали лучшие фильмы, все класса А. Благодаря чему, собственно, восстановился и сохранился кинопрокат. Мы помогли сохранить интерес к кино, и когда прокат начал приносить деньги, начались активные инвестиции в кинотеатры. Так что сегодня киносеть существует благодаря тому, что все эти годы на нашем рынке присутствовали замечательные зарубежные фильмы. А восстановление и развитие киносети, безусловно, способствует развитию отечественного кино.

Кроме того, мы все эти годы обеспечивали работой российские студии, цеха перезаписи, копировальные фабрики. Было время, они простаивали, а сейчас буквально задыхаются от потока заказов. Уже появились две новые печатные фабрики здесь, в Москве. Это же все рабочие места! Вспомните ситуацию, когда на рынок хлынула масса плохих фильмов... Они выпускались с закадровым переводом, дешево, кое-как, но народ смотрел. Мы делаем настоящий дубляж. И сколько актеров благодаря нам смогли поддержать свои семьи! Конечно же, мы помогаем.

Кроме того, со сборов, которые делают наши картины, платятся огром-

ные налоги. Ведь 20 процентов сразу уходит в бюджет, с той доли, которая переводится на Запад, опять-таки взимается НДС. Если бы эти налоги шли не просто в бюджет, а в пользу российской киноиндустрии, они были бы очень заметны.

Что касается государственного холдинга, хорошо, что власти заботятся о восстановлении проката. Ведь задачей госхолдинга является в первую очередь развитие киносети. И они, как я понимаю, предполагают сразу выделить крупную сумму на реконструкцию 60—100 кинотеатров. Это полезно. Мы — прокатчики зарубежного кино — заинтересованы в том, чтобы количество кинотеатров росло, а кто их восстанавливает, государство или частники, нам все равно. Чем больше площадок, тем лучше.

М.Левин. Представьте себе: через два-три года у «Российского кинопроката» будет 300 кинотеатров и эти прокатчики придут в UIP[2] и скажут: «У нас в России крупнейшая сеть; мы крупнее, чем «Ист-Вест» и «Каро», вместе взятые. Почему не нам достаются прямые лицензии на прокат продукции мейджоров?» Может возникнуть такая ситуация?

Е.Бегинин. Все возможно, но так строится рынок. Может, завтра придет «Каро» в UIP или MPA[3] и скажет, что у них самая большая сеть: мол, отдайте нам фильмы... Мы все можем оказаться в такой ситуации. Я думаю, государству на первом этапе будет довольно сложно. Конкурентоспособных российских картин нет, а все крупные мейджоры и независимые компании уже разобраны, имеют своих прокатчиков у нас в стране. Можно прийти на рынок и купить понравившийся фильм или пакет, заплатив в полтора раза бóльшую сумму. Но ведь эти деньги нужно вернуть. Так можно поступить один раз, от силы — два, потом разоришься. Я думаю, рынок будет развиваться на нормальной конкурентной основе.

Михаил Швыдкой

Источником финансирования кино должен быть прокат. Мы в этом году выпускаем больше 60 игровых картин. В советское время в России выпускалось 75 фильмов. В следующем году, я думаю, мы дойдем и до этой цифры. Но если картины не будут окупаться в прокате – а нужно многое изменить во всех отношениях между студиями, дилерами и кинотеатрами, – ничего не произойдет. Важно уже сегодня создать такую экономическую систему внутри кинематографа, которая сделала бы русское кино рентабельным.

Конечно, можно хоть 15 процентов с продажи билетов на американские фильмы «забить» в Фонд поддержки российского кино. Но давайте посчитаем. Сегодня в прокате собирается 40 миллионов долларов. 50 процентов тут же уходят в кинотеатры, дилерам. Иначе говоря, 20 миллионов – это та сумма, с которой кинотеатры могут брать эти 15 процентов, то есть 3 миллиона. И я представляю, что будет, когда я приду в Минфин с подобной идеей. Ведь у нас совершенно другая налоговая система. И мне скажут: давайте, мы вам просто добавим 3 миллиона в бюджет следующего года, только не поднимайте такой вопрос, для решения которого нужны десятки, если не сотни согласований в различных инстанциях.

Д.Дондурей. Я прошу высказаться представителей компании Cosmopol, занимающейся прокатом арт-хаусного кино. Как вы думаете, может ли государство за счет существенных бюджетных вложений конкурировать с частными предпринимателями?

Антон Мазуров *(Cosmopol).* Думаю, у них ничего не получится. Пока «Госкинопрокат» — это кот в мешке. Если таким образом государство собирается продвигать в прокате российские фильмы, то нужно заметить, что кино, показанное, допустим, на нынешнем «Кинотавре», лучше вообще не показывать. (Не всё, конечно, там были замечательные картины, например «Второстепенные люди» К.Муратовой. Но Муратова — украинский режиссер.) Если же чиновники просто хотят выделить деньги, чтобы на рынке появился новый мощный прокатчик, который будет выхватывать у дистрибьюторской компании «Ист-Вест» или «Пирамида» какие-то пакеты по два-три миллиона долларов, то это совершенно другая затея. Я не понимаю, зачем это надо. Кончится все трехэтажным воровством, и деньги в результате окажутся в карманах тех, кто это организовал. Российское кинопроизводство ничего не получит.

Понятно, что государство на частных прокатчиков смотрит косо: ведь большие деньги уходят на Запад. Но мы платим налоги, и куда они идут, совершен-

---

[2] UIP — United International Pictures, компания, занимающаяся неамериканским прокатом продукции студий «Юниверсл», «Парамаунт», «Дрим Уоркс».

[3] MPA — Motion Pictures Association, организация, наблюдающая за прокатом продукции американских мейджоров за пределами США.

но неясно. Те деньги, которые поступают в бюджет как налоги от кинопроката, должны как-то соотноситься с суммами, выделяемыми на производство. Это заявлено и в Законе о кино.

В общем, несмотря на уважение к некоторым чиновникам, я считаю, что идея государственного проката глупая, деструктивная и с ней надо бороться. Я слабо верю, что эта организация будет способствовать оживлению российского кино. О том, что нужно делать для поддержки отечественного кино, лучше спросить у представителя Unifrance Жоэля Шапрона. У Франции огромный опыт реальной государственной поддержки национального кинематографа.

Раиса Фомина *(«Интерсинема»).* Жоэль скажет вам, что сейчас половину французского рынка занимает французское кино. А я добавлю: чтобы этого добиться, нужно было повернуться от Годара к Бессону. Пока мы будем считать, что главный российский режиссер А.Аристакисян, а не А.Балабанов, ничего не будет, сколько бы мы ни открывали кинотеатров. Надо иметь товар! Продавать-то нечего! Если государство выделит или уже выделило деньги на создание сети кинотеатров, оно очень поможет чиновникам, которые этой сетью будут управлять. Что там будут показывать — не вопрос. Будут показывать то, что хочет смотреть зритель. А зритель будет смотреть Михалкова и Балабанова, то есть этих двоих и... американцев. Остальное смотреть не будут.

Может ли российский кинопрокат вытащить кинопроизводство? Да, если само производство будет создавать пользующийся спросом товар.

Д.Дондурей. Сергей Зиновьев — представитель новой компании «Алхимия фильм», выпустившей в 2001 году две дебютные картины[4]. Очень интересен ваш взгляд на прокат и его отношения с производством.

Сергей Зиновьев *(«Алхимия фильм»).* Я считаю, что прокат вряд ли поможет подняться российскому кино, так как он зависит от западных производителей. Они, по сути, строят прокатную сеть за счет внутренних российских инвестиций. В ближайшие три-пять лет в России появится тысяча качественных кинотеатров, и 50 процентов, даже 30 процентов от выручки со всех этих экранов составят сотни миллионов долларов в год. За эти деньги, естественно, будет идти борьба, и ведущие кинопроизводители в силу конкуренции будут незаметно давить

Даниил Дондурей

Все 90-е годы мы утешали себя стереотипом: зачем думать о зрителе, если у нас, с одной стороны, кромешное засилье американского кино, а с другой — разрушенная инфраструктура кинотеатрального проката. Но вот уже два года, как в России сложилась абсолютно новая ситуация. На телевидении практически все типы иностранных сериалов уже пали жертвой коммерческого натиска отечественной продукции. В 2000 году российскими компаниями было произведено двести часовых серий, в 2001-м более трехсот. Согласитесь, триста часов для ТВ и шестьдесят игровых фильмов для кинотеатрального проката в год — это вполне нехилая национальная индустрия.

Проблема в другом. Новый кинопродукт не предназначен для нового зрителя — для тех молодых людей, кто не знает дефицита, парткомов, госплана, цензуры, кто хорошо образован, умеет работать и научился продавать на Запад уже не только нефть и газ, но и созданную своим трудом виртуальную продукцию. Сегодня в 100 новых кинотеатров именно они приносят почти 40 миллионов долларов. Через два с половиной года, когда современных, по европейским меркам, залов у нас станет 500, влияние этой зрительской прослойки окажется действительно определяющим — по всем расчетам, она принесет в кинотеатры 100–120 миллионов долларов, и такие деньги будут многое решать. Иначе говоря, эти 500 залов кардинально изменят всю инфраструктуру российской киноиндустрии. Будет заполнена ныне закрытая ниша — количество сеансов увеличится примерно на 15–20 процентов, что даст около 25 миллионов долларов, и вы знаете, что это означает для возвратных технологий. Далее. Хорошее американское, а затем и европейское новое кино будет, безусловно, изгнано с телевидения, потому что цены на телепоказ в ближайшее время преодолеют планку в 300–400 тысяч долларов и станут для каналов неподъемными — фильмы уйдут на бурно развивающийся кинотеатральный рынок. Следующее. Между неотличимыми сегодня один от другого отечественными сериалами начнется реальная конкуренция, и они вступят в сложные конвенции с серьезной игровой продукцией. Это не может не привести к тому, что продюсеры будут вынуждены за те же деньги — за нынешние российские деньги — приглашать иностранцев для работы в России. То есть усилится и творческая конкуренция. Но главное в другом. Финансирование кинопроизводства исключительно за счет государства к середине 2004 года не будет возмещать всех затрат, а это значит, что волей-неволей продюсеры должны будут ориентироваться на тех, кого десять лет так успешно игнорировали. Придется узнать вкусы, пристрастия, интересы новых зрителей. Придется их полюбить. Оставшееся до этого неотвратимого момента время не стоит терять.

[4] «Афера», режиссер Е.Лаврентьев и «С днем рождения, Лола!», режиссер В.Щегольков.

кинопроизводство в России. Оптимистический прогноз возможен только в том случае, если дистрибьюторам будут предъявлены реальные предложения по оплате прав. Сейчас за двести тысяч долларов можно купить все что угодно, и это в любом случае в два раза дешевле, чем производство фильма в России. А вот когда зарубежные производители будут запрашивать реальные деньги, прокатчики будут брать и российское кино — похуже, но подешевле (реальная цена — это миллион долларов за право проката). Вот тогда у российского кино появятся шансы. А сейчас у западных картин и качество лучше, и стоят они дешевле. Так что пока особых шансов для нас я не вижу.

Д.Дондурей. У картин, произведенных вашей компанией, есть проблемы с прокатом?

С.Зиновьев. Естественно. За редким исключением мы сталкиваемся с невозможностью проката наших картин. Хочу добавить, что любой раскрученный западный лейбл, скажем WB, — это реклама, а значит, деньги. Российский кинематограф здесь абсолютно неконкурентен. Несоизмеримые весовые категории.

Сэм Клебанов *(Cosmopol).* Цены на рынке абсолютно реальны, они соответствуют тому, что готовы платить прокатчики за права. Если хороший фильм стоит 300—400 тысяч долларов, значит, такова ситуация на рынке. Эти цены не имеют ни малейшего отношения к бюджетам производства фильмов в России.

Существует определенный уровень кассовых сборов, и ни один прокатчик не заплатит денег больше, чем намерен получить. Вся суть бизнеса в том, чтобы заплатить меньше денег, чем ты получишь. Когда будут расти общие кассовые сборы, тогда и цены лицензионных платежей достигнут уровня, сопоставимого с ценами на производство. Что касается раскрученных лейблов, то сами по себе они не являются рекламой. На фильм «Уорнер Бразерс» просто так никто не пойдет, зрители пойдут на актеров, а у WB есть деньги, чтобы платить звездам миллионные гонорары. К примеру, студия «Дрим Уоркс», появившаяся три года назад, не имела знаменитого лейбла, но первый же их фильм стал кассовым хитом.

Проблема проката арт-хаусных картин упирается в структуру сетей, создаваемых сегодня в России. Скажем, «Империя кино», возникшая недавно, не настоящая сеть. Ведь они берут старые советские кинотеатры («Прага», «Тбилиси»), модернизируют, ставят мягкие кресла, отличный звук, хорошую аппаратуру, хороший экран, но получается тот же кинотеатр на тысячу мест, только современный. В результате «Империя кино» располагает примерно 7, 5 тысячью мест всего в девяти залах. У сети «Каро» одиннадцать залов. Сколько фильмов идет в них одновременно? Один или два. И понятно, что это кассовые хиты, способные собирать тысячные залы. В результате нам предлагается лишь верхушка голливудского айсберга. Если у сети девять кинотеатров с одним экраном, владельцы предпочитают прокатывать какой-нибудь ударный фильм типа «Мумии» или «Людей Х». Просто глупо не запустить его сразу по всей сети. При этом ни один фильм, способный собирать небольшие залы, но стабильно и на протяжении долгого времени, не может быть показан в такой сети, потому что сеть на это не рассчитана. А вот если бы сети состояли из мультиплексов, там бы одновременно шло 20 фильмов, поскольку сеть работает на максимальную прибыль.

Я считаю, что арт-хаусное кино, в том числе российское, сможет получать свое место в прокате, когда появятся мультиплексы. Пока их нет; есть лишь два таких миниплекса «Каро» (три-четыре зала).

И еще — дубляж. С одной стороны, это средство привлечь зрителей в кинотеатры. Но с другой — он отсекает фильмы с меньшим зрительским потенциалом. Зритель привыкает к дубляжу, а дубляж стоит очень дорого. Многие фильмы не попадают в кинотеатр, потому что их невыгодно дублировать.

Алексей Рязанцев *(«Каро-фильм»).* Я прежде всего хочу спросить у С.Клебанова: если бы не было сетей «Каро» и «Империя кино», где бы вы прокатывали свой арт-хаус?

Д.Дондурей. Сэм не нападает на сети, он анализирует их структуру как методолог, как теоретик... Скажите, каков ваш опыт работы с российским кино в сравнении с американскими блокбастерами и арт-хаусом? Мешают американские компании прокату российского кино в сетях или нет?

А.Рязанцев. Американцы не ставят перед собой задачу уничтожить российскую киноиндустрию. Да это и невозможно. У нас есть право выбора: что покупать и что показывать. Так что никакого диктата со стороны мейджоров нет. Но все зависит от конъюнктуры рынка. Кроме того, есть обязательные сроки проката того или иного фильма, определенное время старта в Америке, в Европе, в России. У нас есть опыт проката российских фильмов. Например «Романовы. Венценосная Семья». Мы непосредственно занимались его дистрибьюцией в России и в странах СНГ. В сети «Каро» порядка 30 процентов экранного времени занимает русское кино (по 7—10 фильмов ежегодно). Но на сегодня, к сожалению, в Москве еще очень мало кинотеатров. Я не согласен с тем, что говорила Е.Шнеерсон, — зрителей в двенадцатимиллионном городе предостаточно. Реконструируя кинотеатры в «спальных» районах, мы привлекаем тех, кто не поедет смотреть кино в центр Москвы. Я имею в виду ту менее активную часть зрителей, которые вообще не ходили в кино на протяжении последних десяти лет. Прежде в Москве было 128 кинотеатров. У любой станции метро висела сводная афиша, люди выбирали не кинотеатр, а фильм, который они хотят посмотреть. Им было все равно, в каком конце Москвы его показывают. Сейчас ситуация иная — мы вынуждены приближать фильм к зрителю, показывая и в «спальных» районах, и в центре одни и те же картины.

Мне смешно, когда говорят: «Почему вы показываете американское кино?» Да потому что зрители платят за него деньги. Утекают ли они в США? Ну, конечно, что-то утекает, фильмы-то создаются в Америке. Почему стоит вопрос о том, что эти деньги должны оставаться здесь для поддержания отечественного кинопроизводства? Почему не стоит так вопрос во Франции? Если фильм производства США, деньги уходят туда. Если достойный фильм производства Франции, деньги остаются во Франции. Отчетность свидетельствует, что фильм «Амели», который был показан в Москве на открытии фестиваля, во Франции уже собрал 5 миллионов зрителей. Если российские фильмы будут собирать такую аудиторию, мы будем только рады. Мы все радовались, когда «Сибирский цирюльник», «Особенности национальной рыбалки», «Брат-2» или «Сестры» пользовались успехом. Но почему мы должны смотреть в чужой карман? Я согласен с Бегининым, что американские фильмы спасли в России кинопрокат как таковой. Именно это вызвало поток инвестиций в отечественную кинофикацию.

Относительно государственной поддержки и создания «Российского кинопроката». Если будет этот холдинг, замечательно, пусть будет. Нам не нужны новые дистрибьюторы, но если откроется 300 кинотеатров (что будет нескоро), тогда, действительно, у них могут появиться прямые связи с мейджорами, которые сами будут определять, с какими кинотеатрами им работать и по каким правилам.

А что касается диктата американских студий — его не было, нет и никогда не будет. Просто нам самим следует производить конкурентоспособные фильмы.

Д.Дондурей. Среди российских фильмов, с которыми вы работали, были коммерчески успешные картины?

А.Рязанцев. Мы прокатывали фильм «Романовы. Венценосная Семья», и наши вложения по выпуску картины окупились. Успешно прошли «Брат-2», «Мама», «Сибирский цирюльник» — они чемпионы по прокату в «Пушкинском» (зарубежные ленты я при этом не исключаю). Относительно неплохо прошли «Особенности национальной рыбалки», «Сестры». Но говорить об уверенной конкуренции этих картин пока не приходится. В среднем посещаемость «Пушкинского» — 40 тысяч человек в месяц. А эти фильмы продержались не более двух недель, и 18 тысяч зрителей, которые их посмотрели, — для них уже успех.

Е.Бегинин. К сожалению, отечественные продюсеры зачастую сами препятствуют успешному прокату произведенных ими картин. Они либо ставят нас в немыслимые условия, требуя предварительных гарантий, либо пытаются прокатывать картину сами, при том, что уже предложили ее нам. Например, мы договорились с В.Меньшовым о «Зависти богов». Мы разработали график проката, рекламу. Он согласился. Это было в августе. Но потом он вспомнил, что 17 сен-

тября у него 60-летие, и захотел выпустить картину к своему юбилею, подготовив все за три недели. В результате он выпустил ее в сентябре, но без нас.

Д.Дондурей. Задолго до того «Зависть богов» уже показали на «Кинотавре», и по прессе было ясно, что это за фильм. Когда вы вели переговоры о прокате, вы надеялись на чудо, надеялись, что картина будет иметь успех?

Е.Бегинин. Мы надеялись на то, что русский зритель истосковался по российскому кино и люди все-таки пойдут в кинотеатры на фильм Меньщова. При грамотно организованном прокате мы могли бы собрать какие-то деньги, бóльшие, во всяком случае, чем собрал сам Меньшов. В том, что мы не окажемся в минусе, я был совершенно уверен. Я не рассчитывал, естественно, на сверхприбыль, но мы ничего бы не потеряли. Таких примеров масса. Однако зачастую к нам приходят режиссеры или продюсеры, предлагают картины, а потом выясняется, что они или с кем-то уже договорились, или фильм уже вышел в кинотеатрах... В таком случае нет смысла обращаться к прокатчику.

Д.Дондурей. У нас очень мало продюсеров, занятых созданием фильмов, которые можно с успехом прокатывать в кинотеатрах. Один из них — И.Толстунов. Ему и держать ответ перед прокатчиками.

Игорь Толстунов *(«НТВ-ПРОФИТ»).* Увеличение количества кинотеатров упростило доступ в кинозалы российским фильмам. В одном из залов мультиплекса «Каро» все время демонстрируются российские картины, наша продукция в том числе. В «Ролане» происходит то же самое. Взять российский фильм для показа в «Пушкинский», где один зал на 2,5 тысячи мест, — это значительный риск, а в «Каро», где четыре зала, — риск гораздо меньший.

Теперь о качестве. Да, то кино, которое мы делаем сегодня, по качеству далеко от потребностей зрителя. Но решить эту проблему непросто. Откуда взять сразу сорок-пятьдесят талантливых сценаристов и режиссеров, способных обеспечить сегодняшний объем кинопроизводства в России? Это столько, сколько нужно уже сегодня. И с каждым годом их число должно возрастать. Мы работаем с теми художниками, которые у нас есть. Возможно, наша вина в том, что мы недостаточно внимательны к молодым, к дебютантам... Тут не исключен финансовый риск, но вероятность открыть новые имена и таланты тоже существует.

Павел Финн

13 ноября Московское правительство приняло постановление о первоочередных мерах по воссозданию кинематографии как отрасли городского хозяйства. В соответствии с ним Московский кинопрокат централизуется. Цитирую «Коммерсант»: «Все муниципальные кинотеатры подчиняются государственному унитарному предприятию «Московское кино», и все доходы идут городу». Состоялось. Хорошо это или плохо – отдельный разговор, но состоялось практически без должного участия и влияния Союза кинематографистов России.

Д.Дондурей. Вы смотрели конкурс дебютов, фильмы фестиваля «Святая Анна»? Каковы ваши впечатления как продюсера?

И.Толстунов. Впечатления печальные (хотя есть отдельные талантливые ребята). Общий уровень молодых драматургов и режиссеров чудовищно низок. О профессии не может быть и речи.

Теперь о зрителе. Я хотел бы сделать поправку: не только тинэйджеры ходят в кино. По данным американского проката зрители от двенадцати до двадцати пяти лет составляют 39 процентов аудитории, а 33 процента — это люди от двадцати пяти до сорока лет. Им фильмы тоже нужны. И не все из них хотят смотреть «Мумию», «Ангелов Чарли», «Людей Х» и т.п. Американский кинематограф доказывает это, выпуская разные фильмы для разных зрительских категорий. У нас же люди старшего возраста не ходят в кино в силу жизненных обстоятельств, и в первую очередь — материальных. Поход в кино сегодня — дорогое удовольствие, особенно в новые кинотеатры.

Что касается «Российского кинопроката», у меня есть определенные сомнения в результативности создания подобного рода монстра. Но мы недостаточно информированы о планах этой организации, что тоже говорит не в пользу ее создателей. Говорят, она должна превратиться из государственного АО в открытое АО со стопроцентным государственным капиталом и постепенно должна быть распродана. Как? Неизвестно.

Д.Дондурей. Как вы оцениваете прокатные перспективы российской кинопро-

дукции? Почему такое рассогласование — российские зрители не смотрят российские фильмы, прокатчики их не показывают?.. Ваши комментарии как производителя.

И.Толстунов. Мы говорим о коммерческом кино. Если не снимать и не показывать российские фильмы, зрители от них отвыкнут. Прокатные перспективы отечественного кино зависят от множества факторов: как страна будет жить, какой будет материальный уровень населения в 2003 году, не ждет ли нас очередной дефолт и т.п. Если люди будут жить хорошо, они станут ходить в кино.

А по поводу засилья американских картин плакаться без толку. Если зрители сегодня хотят смотреть американское кино, они будут это делать. А наша задача — стараться снимать конкурентоспособные фильмы. При том уровне производства, который есть сейчас, перспективы достаточно печальные. Чтобы производить 10—12 хороших фильмов в год, нужно снимать 100—120 названий. Что такое 100 фильмов в год? Это триста режиссеров или творческих групп в работе, а не семьдесят-сто, как сейчас. Соответственно, нужны новые люди, новые имена, новые идеи и т.д.

Р.Фомина. Я согласна с И.Толстуновым: если российских фильмов не будет, то зрители от них совсем отвыкнут. С другой стороны, когда по нашему ТВ показывают российские фильмы, их рейтинг зачастую намного выше, чем рейтинг любой западной картины. Буду говорить о тех фильмах, с которыми мы работали: «Брат» и «Брат-2». Они жестоко обруганы критикой и тем не менее привлекают зрителей в кинотеатры и пользуются колоссальным успехом. С.Сельянов из года в год продолжает делать рейтинговое кино. Он работает с режиссерами и профессионалами, живущими в России, и не имеет практически никакой поддержки от государства. Тем не менее он упорно продолжает делать фильмы, которые идут в сетях новейших кинотеатров и собирают в нашей стране (насколько это в принципе возможно) очень большие деньги. Я занимаюсь прокатом этих фильмов и могу сказать, что Сельянов очень грамотный продюсер и в смысле производства, и в смысле рекламы. Рекламная кампания «Брата-2» включала в себя и концерты рок-групп, и ролики на ТВ, и Интернет, и публикации в прессе. Герои картины стали культовыми. Но через голову перепрыгнуть невозможно. У нас в стране всего 70 кинотеатров, с которыми можно работать: отчеты они предоставляют, а воруют в разумных пределах. «Брат-2» — картина очень успешная, но она собрала в прокате всего один миллион долларов. Для такого фильма это не деньги. Почему так происходит? Закупается очень много зарубежных лент, экранов не хватает, и кинотеатр должен менять репертуар даже в том случае, если карти-

Александр Прошкин

Господин Арсеньев (первый заместитель генерального директора РТР; курирует службу кинопоказа. – *Прим. ред.*) говорит, что телевидение – циничная организация. Мягко сказано. Телевидение с его тотальной экспансией поп-культуры стало самым главным убийцей нашего проката. Многие киноведы гордятся кинопоказом на ТВ. Да, действительно, много замечательных фильмов можно посмотреть по телевизору в три часа ночи – Гринуэя, например. Но от киноэкрана отлучили целое поколение. Многие молодые люди ни разу в жизни не видели кино в кинозале. А некоторые и вообще убеждены, что кино существует только вместе с рекламой.

Элитные кинотеатры работают исключительно на голливудской продукции и спонсируют американское кинопроизводство. Другая часть денег идет владельцам кинотеатров. Вложений в прокат российского кино от них практически нет. Когда будет огромное количество кинотеатров для всех, когда билет будет стоить 20 рублей, тогда в кино пойдут и неблагополучные слои, которые составляют основную часть нашего с вами народонаселения. Именно они и могут стать главным спонсором российского кино.

В ближайшие годы мир перейдет на совершенно новые цифровые технологии. Озвучу идею ряда крупных ученых из Института радио об электронной трансляции киноизображения в кинотеатры через спутники.

В 2006 году треть кинотеатров в Соединенных Штатах будет обеспечена системой спутникового показа. Если мы не построим такую систему сейчас в России, через пять-шесть лет она придет из Америки, вся наша страна будет покрыта этой сетью, и о существовании российского кино можно будет забыть – отечественные фильмы можно будет посмотреть разве что только в Киномузее. В чем смысл этой системы? Сигнал подается на спутник, оттуда – прямо в кинозал, оборудованный приемной антенной, тюнером и цифровым проектором. Экран до десяти метров, зал на 250 человек. При стоимости билетов в 20 рублей и коэффициенте посещаемости 0,75 в течение года такой кинотеатр заработает 200 тысяч долларов. Сеть кинотеатров, скажем, в две тысячи, даст ежегодный доход 400 миллионов долларов. Если даже половина этой суммы вольется в нашу кинематографию, я думаю, большая часть забот по части финансирования кино отпадет. Как только кинематограф станет доходным делом, потенциальные меценаты, которые все еще никак не могут проснуться, начнут вкладывать в кино серьезные деньги.

на идет успешно. Ставят следующее название, так как есть обязательства перед различными дистрибьюторами.

Теперь о зарубежных продажах российского кино. Даже такой фильм, как «Брат», проданный в 20 стран, принес нам всего 300—400 тысяч долларов. И это одна из самых кассовых российских картин. Конечно, Сельянову практически невозможно вернуть затраченные деньги. Это парадокс: можно сделать успешную картину, которая стоит около одного миллиона долларов, и даже при самом успешном раскладе, если вы продаете фильм за рубеж (американский рынок для нас закрыт, я могу продать в США 5 копий — исключительно для собственного удовлетворения), если он выходит во Франции, Швеции, Японии, — все равно деньги вернуть невозможно. Нужна государственная поддержка. Я не знаю, как выживает Сельянов; он делает недорогие картины, оказывает какие-то услуги и т.п. Это очень грустно. Сети соглашаются взять картину только в том случае, если она обречена на успех. Я втянула систему «Каро» в прокат фильма «Триумф». Тут прозвучала мысль, что при грамотно организованной рекламной кампании любая картина будет успешной. Это неправда. Продюсер потратил огромные деньги, была реклама, но фильм провалился. Картина неплохая, но зритель не хочет это смотреть, и его нельзя заставить. Российское кино будет конкурентоспособно только тогда, когда наши картины будет смотреть зритель.

По поводу арт-кино. Мы объединились с компанией «Кармен» и создали линию «Другое кино» — стали покупать западные картины, которые мы любим, верим в их успех, картины, которые без нашей помощи в Россию просто бы не попали. Многие не верили, что эти фильмы принесут деньги. Рекламный бюджет по некоторым фильмам был колоссальный. Мы начали с «Танцующей во тьме». Казалось бы, больше, чем в одной копии, ее здесь выпустить невозможно. Мы сделали настоящий дубляж и напечатали 18 копий, провели колоссальную рекламную кампанию, и картина собрала в прокате 500 тысяч долларов. Для такого фильма это огромный успех. Затем мы купили «Любовное настроение». Мы выпустили его в восьми копиях, и фильм тоже прошел с успехом. Картина не попала в репертуар сетей, но она шла во многих кинотеатрах по всей стране. Я сужу по «Киноцентру». Кто ходит на наши фильмы? Не только молодежь. Зал на 200 мест постоянно полон. Мы показываем картины месяцами, билеты дорогие, и тем не менее люди приходят. В нашей стране разные зрители, и они хотят смотреть разные фильмы. Но чтобы компания существовала, нужен стабильный коммерческий успех. Покупая неизвестные картины, мы невероятно рискуем, потому что не знаем, как зритель на это откликнется, возьмут ли картину кинотеатры. Сейчас мы решили попробовать еще раз: мы собрали картины (большую часть купили) и показали в рамках ММКФ программу «Другое кино». В нее входили японские фильмы, датские, шведские... Абсолютный успех! То есть зритель у арт-кино есть. Не хватает кинотеатров. В «Пушкинском», где 2,5 тысячи мест, нельзя задержать картину надолго. Пока у нас не будет многозальных кинотеатров, мы будем работать на пределе своих возможностей. А ведь мы должны зарабатывать, чтобы приобретать новые фильмы, плюс дубляж, плюс реклама, налоги и прочее. Если увеличится количество кинотеатров, мы будем только счастливы, потому что зритель готов смотреть наше кино. И я уверена, что тогда упадет цена на билеты, даже не слишком обеспеченные люди смогут позволить себе посещение кинотеатров.

С.Клебанов. Насколько я понял, при той ситуации, которая существует в российском прокате, при существующих ныне реальных сборах даже самый успешный фильм окупиться не может. Швеция — небольшая страна, и шведские фильмы окупаются только за счет того, что активно продаются за рубеж. Я слежу за профессиональной прессой: российских картин, которые стали бы событием на кинорынках, просто нет. Например, на последнем кинорынке в Канне хитом стала югославская «Ничья земля». Она была продана в Америку за миллион долларов. Ни один российский фильм не был продан за такие деньги. Шведский фильм «Покажи мне любовь» и датский «Амфиона» были проданы в Германию за девятьсот тысяч долларов. Такие продажи позволяют окупить производственные затраты. Но уровень российских фильмов не позволяет говорить

о реальных продажах на западных рынках. А местный прокат тоже не обеспечивает окупаемость.

Д.Дондурей. Тем не менее у нас есть кинотеатры, в частности «Ролан», которые работают с российскими фильмами и работают достаточно эффективно. Здесь присутствует исполнительный директор компании «Парадиз Продакшнз» Армен Бадалян.

Армен Бадалян *(«Парадиз Продакшнз»).* Меня смущает уверенный тон всех выступающих, ведь современному кинопрокату в России нет еще и пяти лет. Это молодой и совершенно не устоявшийся рынок. Он, на мой взгляд, не только не насыщен, но лишь начинает складываться, в том числе и в Москве. Я предпочитаю употреблять не слово «сеть», а определение «операторы кинопоказа». Какие могут быть сети, если на всю страну у них только 10—15 экранов? Киносеть для России — это минимум 300—400 экранов. Кто сможет эффективно оперировать таким количеством экранов, тот может претендовать на термин «сеть». Операторы развиваются, их становится все больше, и это замечательно. Некоторые быстрыми темпами наращивают число экранов. У других, как, например, у компании «Парадиз», другой подход. Нам не представляется перспективной концепция однозального кинотеатра. Мы, возможно, будем медленнее наращивать количество экранов, но принципиально станем создавать только многозальные объекты для кинопоказа. Нам важно реально оценить возможности рынка, понять, когда наступит равновесие между спросом и предложением. Если считать, что те, кто родился до 1984 года, в кино ходить не будут, тогда не стоит развивать киносеть. Мы еще не нашли оптимальную цену на билеты, способную привлечь массы зрителей в кинотеатры. Да и как мы можем ее узнать? Ведь мы не охватили еще и 10 процентов потенциальной аудитории. Зрителей в России должно быть в десятки, в сотни раз больше! Во Франции — 5 тысяч экранов. Италия считалась недоразвитой с точки зрения современного кинопоказа, и за один только прошлый год там появилось 300 новых экранов. В Испании несколько сотен экранов. Англия активно развивается в этом смысле. Мы отстали на десятилетие. Но кинопоказ у нас развивается медленно, поскольку прибыльность этого бизнеса для инвестора пока что не слишком очевидна.

Что касается российского кино... Все те, кто работает в «Ролане» и в «Парадизе» имели некоторое отношение к кинопропаганде в советские годы. Мы были уверены и сейчас уверены, что не может не быть у российского зрителя интереса к отечественному кино. Поэтому мы работам с российскими фильмами. У нас есть возможность это делать, потому что мы имеем небольшой зал, позволяющий нам экспериментировать без особого коммерческого риска. И некоторые эксперименты удивительно удачны. Когда в России будет сниматься 100—120 картин, нам будет труднее угадать, что принесет успех, поскольку и сегодня никто не знает, какие жанры и какие фильмы могут понравиться зрителю. Но мы для того и работаем, чтобы в ближайшие годы во всем этом разобраться. Особо хвастаться я не считаю возможным. Я руковожу работой маленького кинотеатра. Если бы нам удалось прокатать российскую картину по всей стране так, чтобы кинотеатральный показ вернул хотя бы 60—70 процентов вложенных средств, тогда можно было бы гордиться успехом. Но такого пока не было. Однако мы будем продолжать. Скоро мы открываем пятизальный кинотеатр «Пять звезд». Один из залов в вечернее время будет целиком отдан российскому кино. Я считаю, что обязательно нужно разнообразие даже в однозальном кинотеатре. Мне непонятно, как можно дать одну кинокартину на целый микрорайон и быть уверенными, что там живут любители только такого кино. Опыт мирового кинопоказа свидетельствует, что только концентрация разных фильмов внутри одного кинотеатра способна заставить зрителей покинуть свои дома, отказаться от других видов досуга и сделать выбор в пользу традиционного и, наверное, бессмертного развлечения — просмотра фильма в кинозале. Мне кажется, что российское кино будет развиваться параллельно с развитием многозальных кинотеатров. Я убежден, что американские прокатчики как только почувствуют, что показ российского кино растет, не мешая американскому, тут же, гораздо оперативнее наших прокатчиков, рванут сюда и поддержат деньгами. Так они действуют везде — во всех

странах, всюду, где им обеспечен законодательный допуск и где они чувствуют возможность решения внутриполитических задач, которые неизбежно возникают. Американское кино, будучи самым зрелищным, занимает наибольшую нишу и в развитии любого национального проката видит для себя новые коммерческие возможности.

Д.Дондурей. Здесь не раз упоминалась Франция. Если у нас национальная продукция занимает 2,7 процента экранного времени, то во Франции недавно было 30, а сейчас 50 процентов. Я думаю, Жоэль Шапрон прокомментирует нам эти цифры.

Марк Рудинштейн

Семь лет назад по просьбе Лифшица и Сатарова была написана записка «Видение выхода из кризиса кинематографа». В частности, речь в ней шла о государственном билете и о системе своих кинотеатров, так как было понятно, что мы проиграли в показе, в прокате. Надо было не бороться с американскими кинотеатрами и фильмами, а создать свою систему проката – систему не элитных, а народных кинотеатров. Эта проблема остается и сегодня.

Жоэль Шапрон *(Unifrance).* Несколько цифр и несколько данных. Многие думают, что в кинотеатрах Франции есть какие-то квоты на показ зарубежных картин. То, что 50 процентов проката в этом году принадлежит французам, — не следствие квот, а собственный выбор французских зрителей. Во Франции 5100 экранов, которые расположены в 2100 кинотеатрах, в том числе и многозальных, и это способствует разнообразию репертуара. Что касается господдержки проката — ее тоже нет. Единственный налог, который придумало французское государство, взимается в размере 11 процентов с кинобилета в специальный фонд поддержки национального кино, представителем которого я являюсь. Средняя официальная стоимость кинобилета во Франции сейчас 5 долларов, в Париже дороже. 11-процентный налог вызывает проблемы в отношениях с американцами. Они говорят: с какой стати мы будем помогать производству французских фильмов? Но эта система была придумана сорок лет назад, когда доля французских фильмов была невелика; мы отвечаем, что такая система существовала всегда, мы в нее верим, и, вводя ее, мы надеялись на возрастание доли французских фильмов в прокате. Так и случилось. В 2001 году французское кино достигло 50 процентов благодаря таким фильмам, как «Братство волка», «Амели». Они собрали очень много зрителей. Не следует забывать, что в год мы производим 170 фильмов, не все они доходят до широкого зрителя. Но некоторые выпускаются в количестве 400 иногда 500 копий. Это значит, что по качеству они на уровне больших американских блокбастеров.

Д.Дондурей. Какую сумму составляют эти 11 процентов?

Жоэль Шапрон. В прошлом году во Франции было продано 170 миллионов билетов. Если умножить эту сумму на 5 долларов и вычесть 11 процентов, получится больше девяноста миллионов долларов. То есть мы выделяем девяносто миллионов на финансирование национального кино.

С.Клебанов. Можно ввести квоты, и большие компании, возможно, это переживут. Но Р.Фомина только что рассказывала, как сложно прокатывать независимое кино; поборов, квот, налогов, таможенных пошлин хватает. Недавно кинопрокат обложили 20-процентным НДС. Почему бы этот НДС не использовать в пользу местного производителя? В Швеции тоже определенная сумма взимается на поддержку национального кино, но там НДС не 20 процентов, а 4,5. Если здесь, в России, брать с прокатчиков еще 15 процентов, непонятно, о каком бизнесе можно говорить.

Татьяна Калганова *(ВГИК).* Сейчас я слушала наших уважаемых прокатчиков и была страшно удивлена. Почему они рассматривают кино исключительно как товар? Кино — это прежде всего искусство. Никто не думает о том, что пропагандировать российское кино — это прежде всего пропагандировать творчество наших художников и нашу российскую культуру. Существует такая легенда: к Люмьеру пришел Мельес и попросил продать патент на его изобретение. На что Люмьер ему сказал: «Молодой человек, ничего я вам не продам. Я не хочу, чтобы вы разорились. У этого изобретения нет будущего». Так вот, если у нас дело с прокатом будет поставлено так, как сейчас, то слова Люмьера окажутся пророческими. Почему все забывают, что кинопрокат — это основное звено кино-

процесса. Свою историю искусство кино ведет от сеанса, который был устроен для зрителей в Париже, в кабачке на бульваре Капуцинов. Почему все забывают об этом значении кинопроката? Когда я стала директором кинотеатра «Повторного фильма», он был убыточный, он всегда был на дотации государства. Но мы подняли его рейтинг настолько, что меня сейчас знают не как киноведа, не как директора картин, не как педагога, а именно как директора этого кинотеатра.

Мой опыт. Фильмы, от которых отказались все, я брала и держала их на экране от девяти месяцев до года. Ведь зрители в то время были плохо осведомлены, и независимо от внешней рекламы: плакатов, газет, афиш, главное — это живая реклама, живые зрительские отклики. А сейчас прокатные компании заключают договор с кинотеатром на два дня показа, максимум на неделю, и поэтому даже самый хороший фильм проходит мимо зрителей. Они просто не успевают его посмотреть. Стоимость билетов четыре доллара сейчас для наших людей немыслима. Самая большая беда в том, что мы потеряли детей; нет специальных детских сеансов, как раньше во всех кинотеатрах по воскресеньям. Прежде за этим строго следили. Мы потеряли четыре поколения детей, которые не знают, что фильм надо смотреть в кинотеатре. Когда я в прошлом году была директором фестиваля детских телепрограмм, детям интересно было смотреть телепрограммы на большом экране. Помню реплику одного мальчика: «Какой большой телевизор!» Дети не знают, что существует киноэкран. Если мы сейчас не заинтересуем детей, став взрослыми, они не будут ходить в кино. Они будут смотреть телевидение и видео. Но это все равно что картину Иванова «Явление Христа народу» смотреть на открытке. Искусство кино рассчитано прежде всего на массовое восприятие. Прокат выполнит свою миссию, если он будет рассматриваться как механизм возврата денег в производство. А это не заложено изначально в вашей модели проката.

Р.Фомина. Меня очень вдохновили слова предыдущего оратора, слова, которые мы слышали 70 лет, — про искусство, про совесть, про зрителя... А между тем американский кинематограф победил во всем мире именно потому, что там честно рассматривали кино прежде всего как бизнес. Кино существует для зрителя. Почему режиссера надо уважать и носить на руках? Почему нужно давать ему кучу денег? Только потому, что мы привыкли: кинематограф у нас режиссерский? Но не слишком ли долго мы носили режиссеров на руках и позволяли им делать свою работу левой ногой? По-моему, отсюда и все наши беды. Режиссеров надо посадить на хлеб, на воду и сказать: пока они не будут считаться с тем, что на свете существуют зрители, никакого кино у нас не будет. И миссия проката будет выполнима, только если режиссеры это поймут!

Литературная запись Н.Сиривли

П О С Л Е С Л О В И Е

В редакцию журнала «Искусство кино»

Глубокоуважаемые господа!

С огромным удовольствием и благодарностью я взял в руки десятый номер вашего журнала за 2001 год. Я искренне польщен, что моему тексту нашлось место на страницах «Искусства кино». Впрочем, убежден, что ваш журнал в комплиментах не нуждается.

Однако редакционная сноска под моей статьей вызвала у меня некоторое смущение. Привожу ее полностью: *«Статьи политолога Дениса Драгунского и критика Льва Аннинского продолжают разговор об историческом предназначении России, начатый Юрием Пивоваровым («Искусство кино», 2001, № 7), и предлагают альтернативную точку зрения».*

Не знаю, как Лев Аннинский, а я не продолжал разговор, начатый Юрием Пивоваровым. Впрочем, и Аннинский, как видно из его весьма краткой и эмоциональной статьи, также не продолжает разговор, а скорее откликается на статью Пивоварова, которая и вправду дает много пищи для размышлений, эмоций и вопросов.

Что же касается меня, то я писал свой текст, что называется, просто так, от себя лично, совершенно никого и ничего не имея в виду. Последнее может прозвучать несколько экстравагантно, и, однако же, это правда. Литератору кажется, что он полемизирует с другим литератором или бойкими штрихами набрасывает эскиз будущего для своей страны. Господь с ним, если он и в самом деле так думает. Жаль, если он понимает, как обстоят дела, но притворяется. Потому что на деле он решает свои собственные проблемы, пытается разобраться с сегодняшними своими переживаниями... «По поводу России?» — спросите вы. Да нет же, по поводу вчерашних своих переживаний, негодований, восторгов, страхов. Особенно страхов.

В цитированной сноске редакция говорит, что эти статьи представляют собой «разговор об историческом предназначении России, начатый Юрием Пивоваровым». Я надеюсь, что уважаемый мною Пивоваров пропустит эту строку мимо глаз, а если заметит, то не обидится на синтаксическую неловкость, которая выставила его в столь претенциозном и нелепом виде. В самом деле, вовсе не Пивоваров начал разговор об историческом предназначении России. А в его тексте ничего подобного нет и как у человека достойного и высокообразованного быть не могло.

О *предназначении* России (а также любой другой страны) в наше время пишут люди малограмотные и безответственные. Потому что прошли времена имперских крестительско-просветительских миссий, прошло и время Владимира Соловьева и, скажем, Вудро Вильсона, романтически провозглашавших благородное мессианство своих наций. Уж не говорю о совсем не просветительской и не благородной — а душительской и подлой — миссии германского «третьего

рейха» и его союзников по «Оси». Почему прошли эти времена? Да потому что мессианство (осуществление того самого *предназначения*) уже испробовано, отработано и выкинуто прочь. Неиспытанным остается, пожалуй, только проект Соловьева, экуменический, космополитический и прекраснодушный, — пока его пытаются осуществить лишь «транснациональные радикалы», которые хотят легализовать наркотики и выпустить зверей из зоопарков. Посмотрим, чего они добьются лет через сто.

Империи рушились постепенно, но рухнули все. «Третий рейх» и его охвостье прихлопнули военной силой. Кошмар нацистской оккупации и Холокоста обернулся для немцев ужасом 45-го года. «Горе нации убийц, — сказал, по легенде, Жуков, попирая поверженный пограничный столб. — Нас ничто не остановит». Миф об *историческом предназначении* прожорлив и нетороплив — начало конца вильсонианской Америки наступило 11 сентября 2001 года. Точно такая же судьба ждет молодые и сильные исламские народы — рухнуть под тяжестью своего предназначения, хороня тысячи и миллионы поверивших в него. Исключений не будет.

Потому что у нации нет никакого предназначения. И интереса — сразу отвечаю на возможные возражения — тоже нет. Как нет ни предназначения, ни интереса у неба, моря или ветра. Все это есть у отдельного человека — он сам себя к чему-то предназначает, сам пытается обозначить и продумать свои интересы.

Но человек, увы, бывает слаб и нераздумчив. Свое личное сволочное желание оттаскать еврея-лавочника за пейсы, ввиду дороговизны товара и общей безысходности жизни, он проецирует на мировое еврейство и миссию своей белокурой нации — создать улицу или цивилизацию в стиле judenfrei. Передавая все необходимые полномочия, а также свои желания и непродуманные волнения институтам власти. И хотя это было вроде бы окончательно и убедительно разрушено в 1945 году и позже, в Нюрнберге, оно — предназначение то есть — постоянно возникает то тут, то там.

Может быть, скорее «тут», чем «там». Потому что у нас не было ничего подобного немецкой денацификации или хотя бы знаменитому «спору немецких историков» 1986—1987 годов, когда после десятилетий молчания интеллектуалы Федеративной республики задали себе вопрос: «Что это было?» Мы — у нас в России — живем сейчас как будто в ГДР. Согласно официальной исторической доктрине ГДР, на «восточных землях» издавна жили демократы и антифашисты, а в 1933 году их оккупировал Гитлер. Это слишком абсурдно, чтобы быть анекдотом. Восточногерманских школьников действительно так учили. Но мы, увы, недалеко ушли от наших бывших братьев по соцлагерю. Мы до сих пор стараемся верить, что добрый и богобоязненный русский народ был под властью неизвестно кого. Поэтому наша элита видит главную свою заботу в том, чтобы не потревожить душу коммунистических старичков.

Это грустно.

Хотя, конечно, слова *«историческое предназначение»* редактор написал, что называется, не нарочно, вовсе не имея в виду всю болотистую бездну национального мессианства. Просто так, привычная фигура речи. И это еще грустнее. Въелось, значит.

Теперь про «альтернативную точку зрения». В самом деле, у меня получилась довольно бодрая статья. Может быть, не столько бодрая, сколько холодная. Ничего, мол, не нойте, нас 140 миллионов, если по 700 тысяч в год, нам еще двести лет вымирать. Что-нибудь придумаем или, глядишь, демографическая тенденция сама изменится.

Статья же Пивоварова заканчивается предчувствием неимоверной глобальной беды. «Властно-передельный социум без материи для передела и энергии для власти, в съеживающемся пространстве...» В общем, объем близится к нулю, а масса к бесконечности. Дальше, по всем научно-популярным книжкам — «Большой Взрыв». Космогония в одной отдельно взятой стране.

Однако эти, безусловно, разные взгляды никак нельзя назвать альтернативными точками зрения на историческое предназначение России. Это просто холодный оптимист и горячий пессимист пересвистываются через два номера журнала на третий.

Аннинский справедливо недоумевает: почему же Россия все-таки еще живет? Ведь по всем рассуждениям Пивоварова она должна была бы исчезнуть тем или иным образом еще много лет назад.

То-то и оно. Во всех отрицательных прогнозах и негативных сценариях самое слабое место — непосредственная технология гибели. Не изменение государственного устройства, не распад на несколько единиц, не сжатие до лоскутка исторической территории, а именно полная всамделишная гибель, желательно вместе с народом. Чтобы в летописях значилось — «погибоша, аки обре» (то есть авары — не путать с нынешними аварцами). Как это в наше время может быть? Ведь и после военных поражений, после распада империй, даже после уничтожения нацистского рейха наступало восстановление, выздоровление государства и народа. Поэтому бодрым утопистом быть гораздо легче, чем мрачным пророком.

Оттого-то в мрачных пророчествах так много невнятицы. Я не хотел обсуждать статью Юрия Пивоварова по существу. Но приходится.

В любом социуме существуют властные отношения. Практически любые институты власти выполняют те или иные перераспределительные функции. Передел, по Пивоварову, — это, как ни крути, некое перераспределение. Не важно, какое участие в этом переделе принимают государственные институты власти, хотя они, разумеется, делегируют «вниз» некую норму. Но даже если передел общинной земли производится, ну, совершенно самостоятельно (всех начальников заперли в сарае) — все равно здесь воспроизводятся отношения власти. Которая, как учит нас Парсонс, есть символический посредник в проекции целедостижения.

Поэтому слова «властно-передельный социум» — это очень крепкая, красивая, полная тревожного диссонанса свистящих и раскатистых звуков — просто звукопись революции! — но при этом очень эмоциональная тавтология и банальность. Тавтология, потому что социум включает в себя власть и перераспределение, а банальность, потому что таков любой социум. У меня, во всяком случае, не хватает воображения, чтобы представить себе социум, лишенный властных отношений и перераспределения.

Поэтому мне кажется, что пивоваровская характеристика не очень характеризует Россию, а если принять за правду, что у нас, действительно, переделы имели особо важное значение, а властные институты были особенно жестоки, бездумны, далеки от народа, то и тогда это останется картинкой, пересказом из Некрасова или Щедрина.

Взять, например, какую-нибудь беспокойную страну Центральной Америки. Там один за другим случаются военные перевороты. Это в ту и другую сторону как-то связано с нестабильной экономикой. Поэтому там часты банкротства мелких и крупных фирм. Можно назвать такой социум «переворотно-банкротным»? Можно, разумеется. Что это нам даст для понимания ситуации и для ее прогноза? Не знаю.

Не всегда ясно, что имеет в виду Пивоваров под властью. Хорошо, Парсонс не всякому указ, но все же есть власть как отношение и власть как институт. Здесь с первой же страницы очень эмоциональная путаница этих двух значений. Эмоции — в заглавных буквах (не просто русская власть и т.д., а Русская Власть, Лишний Человек, Популяция, Русская Система). Похоже, как если бы оратор выкрикивал слова, вместо того чтобы объяснять их значение. Отношения между этими составляющими не всегда ясны. С одной стороны, Русская Система включает в себя Русскую Власть, Популяцию, Лишнего Человека. С другой стороны, Русская Система и Русская Власть взаимодействуют. Далее, Русская Власть порождает все — очевидно, и Русскую Систему, частью которой она только что побывала. Я бы подумал, что речь идет о весьма нетривиальной логике, но тут же увидел совершенно серьезные рассуждения о «кухарке, управляющей государством». Но, может быть, это моя проблема, поскольку я плохой (да прямо скажем, никакой) логик. В юности увлекался разными там Расселами и Тарскими, потом забыл, к сожалению.

Но бог с ними, с кухаркой и логикой. Меня сильнее всего беспокоит принципиальное выделение русской власти из всех иных властей. Хотя достаточно перевести дыхание, чтобы увидеть и понять — все приписываемое

русской власти (русским властным институтам) равно так же присуще всем другим властям — французской, чилийской, какой хотите. И некоторая метафизичность, и даже сакральность, и дистанцированность от народа, и вчинение самых разных учреждений в плохо огосударствленную народную толщу, и так далее. По-моему, нельзя всерьез считать, что в Европе все было по Руссо, а в России — по Ивану Грозному. Неужели письма к Курбскому — наш «Общественный договор»? Странно. Будто бы в Европе граждане сначала формировали общество, а потом что-то там делегировали государю, не забывая о том, что народ есть суверен, и так далее. И все это разыгрывалось в виде пятиактной классической пьесы. Будто бы в России пришел царь с опричниками — и как начнет всех крушить, как начнет формировать Популяцию с Системой. «Вольны своих холопов казнить, вольны и миловать». Русский авангард. Вона какие мы. Не то что они. Ка-ак начнем искать выход из исторического тупика!

А где он, этот тупик? В чем он состоит? В том, что число автомобилей и дорог с твердым покрытием неуклонно увеличивается? Что все больше домов с горячей водой и всеми удобствами? Что все больше Интернета, общепита, банкоматов, книг и газет? Что свобода из бранного слова («ишь, свободы захотел!») стала главным фактором существования? Что власть все менее всевластна? Что она охотно и сознательно вступает в диалог с обществом? Что Россия раскрывается миру?

Почему автор считает, что нас вытесняют на Север Евразии? Может быть, все меньше и меньше становится пространство нетопленой избы, роддома без водоснабжения, деревни, откуда хоть три года скачи, ни в какое другое государство не прискачешь (и не потому, что далеко, а потому что дороги развезло).

И в миллионный раз читаешь о русском избранничестве, и русском одиночестве, и о русской духовности, наконец, которая, очевидно, может жить только в кошмарном бытовом неустройстве. Откуда такие явные эмоциональные натяжки? Неужели все из-за нашей влюбленности в русскую власть, в ее неистовость, «дистанционность», лживость и жадность? Из-за нашей неизбытой любви к насилию?

А она откуда? Оттуда же, из духовной ГДР, в которой мы продолжаем нежиться, прощая себя, своих родителей и дедов, живя нераскаянно и непродуманно. Мы продолжаем искренне полагать, что власть напала на народ, как ястреб на мышонка. И мы втайне презираем мышонка и любим ястреба. Любуемся им, по крайней мере. И думаем о своем историческом предназначении, потихоньку шантажируя окружающий мир.

Однако конец эпохи предназначений — 11 сентября 2001 года — положил конец и шантажу, и рассуждениям об особости, загнанной в тупик. Не метафизическая «Русская Власть», а конституционное российское руководство с именем и адресом оторвало Россию от нарциссической лужи, куда она глубокомысленно уставилась. Подняло ее на ноги и поставило в один ряд с бодрыми и деятельными людьми. Остается надеяться, что «Русская Власть» ничего не сможет поделать с российским руководством. Потому что перед ним не историческое предназначение, а конкретные задачи дня. Модернизация и интеграция, прежде всего. А от этого «Русская Власть» вместе с «Русской Системой» исчезают. «Лишний Человек» становится востребованным, а «Популяция» становится народом, структурированным в общество.

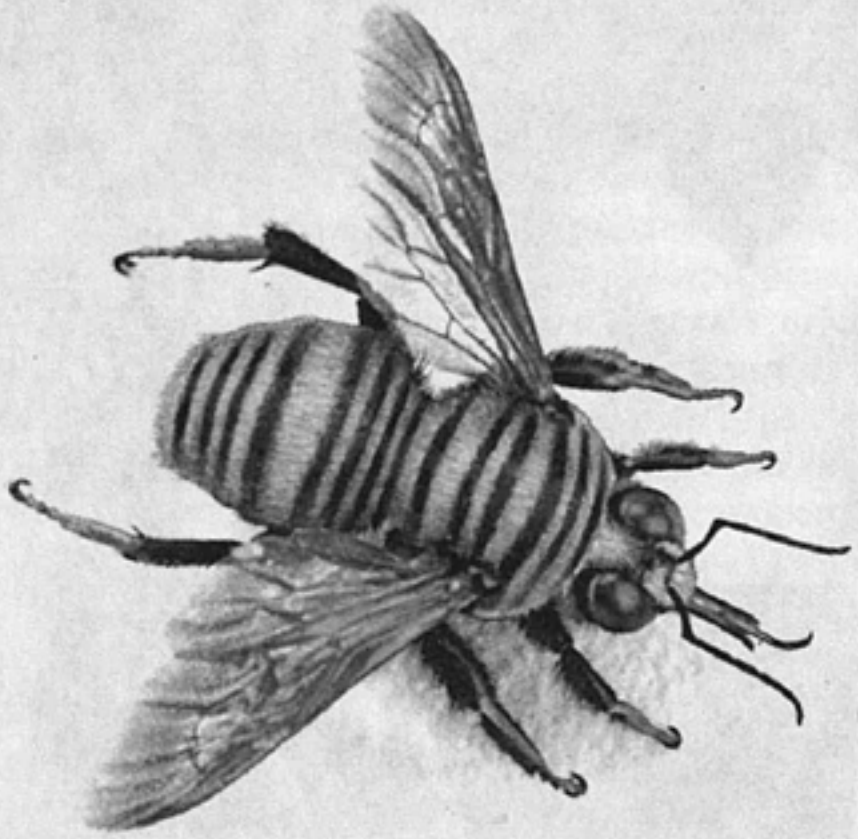
Вот тогда и появится духовность не в непонятно каком, туманно-самолюбовательном и агрессивном смысле («не трожь меня, я духовный, у меня справка есть!»), а в ясном школьнику виде (богатый и добрый мир переживаний и размышлений). Но в фундамент этой духовности надо положить хотя бы один судебный процесс над сталинским палачом. Его надо осудить как преступника против человечности, а потом пусть президент его помилует. Не амнистирует, а именно помилует. Наша высокодуховная культура не сняла фильм по «Архипелагу ГУЛАГ». Нет на ТВ сериала про трижды преданных советских (они же теперь российские) военнопленных Отечественной войны. Зато про ничтожного аппаратчика, взобравшегося по ступенькам геронтократии, нам показывают фильм «Загадочный генсек» (Андропов то есть). Духовность на марше.

Интеллигенция делает выбор. Я уж не говорю, что две трети нашего народа живут в условиях социальной деградации, там, где много пьют и скоро умирают. Это как раз та ситуация, о которой писал Георгий Федотов — есть такой уровень народных несчастий, когда простой технический прогресс приобретает христианско-спасительное значение. Поэтому я искренне недоумеваю, где и в чем увидел Юрий Пивоваров русскую духовность, которой к тому же надо поделиться с миром. Достоевский и Малевич тут ни при чем. Мы не имеем к ним никакого отношения. Хватит использовать их как ренту. Надо самим очищаться от страха перед властью, от трепета при виде погон и лампасов и от стремления записать это в национальную добродетель. Собственно, в народе процесс такого очищения идет быстро и зримо. Народ уже научился ценить хорошие стиральные порошки, мыло, пасту и прочие предметы сангигиены. Меж тем именно эту рекламу радетели духовности хотят согнать с экрана. Им стыдно слышать слово «прокладка». Оно их непристойно возбуждает. Они еще маленькие. Поэтому не будем считать страх перед Мойдодыром русской национальной спецификой.

Вот к каким интересным выводам можно прийти, читая маленькую редакционную сноску.

Искренне ваш

Денис Драгунский



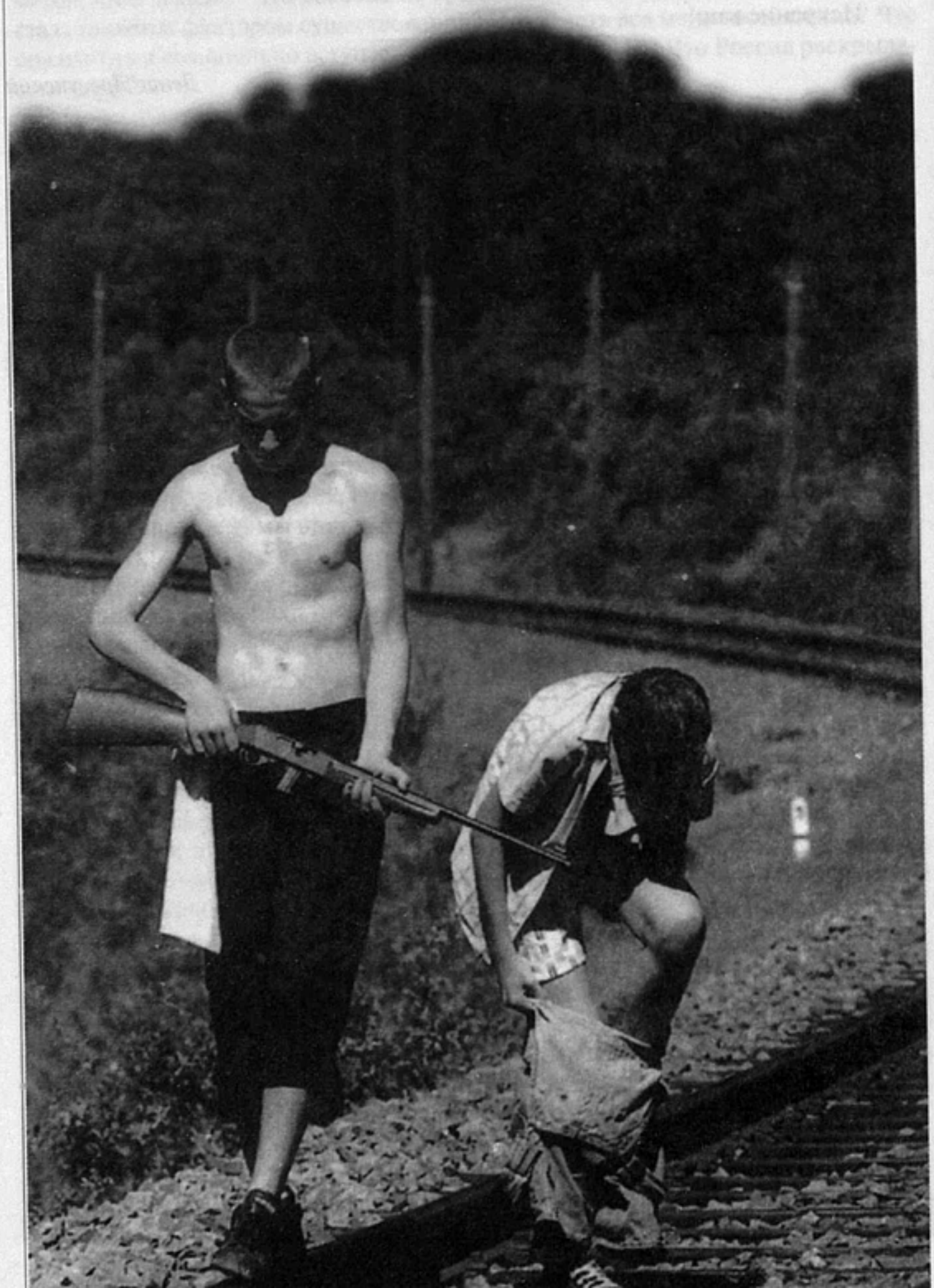
Barcode Wasp

art. lebedev

Смотрите на экранах! | Студия Артемия Лебедева

http://www.design.ru, e-mail: mailbox@design.ru

Р Е П Е Р Т У А Р



«Без удержу» («Глубокое дыхание»), режиссер Дамьен Одуль

НИНА ЗАРХИ

Злоба дня

ВЕНЕЦИЯ-2001

Венецианский кинофестиваль закрылся 9 сентября — за два дня до самой впечатляющей и самой обескураживающей (после Хиросимы) демонстрации грубой силы. Именно демонстрации — без прямых, лоб в лоб, целей, вне сиюминутных, всем понятных, локализованных обстоятельствами мотивов. Но эта картинность неправдоподобной, почти виртуальной акции была, разумеется, лишь оформлением сугубо прагматического и вполне реалистического замысла: его цели и мотивы смятенное человечество быстро осознало. Осознает и уроки. Один из них — доказательство тотальной власти контекста. Как ни пытайся теперь держать академическую дистанцию, анализируя явление, событие, факт-артефакт, как ни уходи от публицистики, как ни стремись к диетической раздельности, связь всего со всем обнаруживается сама собой. Венеция «накануне» показала, что в то время как мы исследуем исчезновение из кино реальности и гневаемся, наблюдая эскалацию насилия на экране, кино эту самую реальность с помощью этого самого насилия настойчиво предъявляет. Исследуя главную характеристику времени, ее социопсихологическую и культурную, поведенческую и бытовую доминанту. Теперь, после 11 сентября, жестокое кино кажется проницательным свидетельством накатившей опасности, сигналом, который не был услышан.

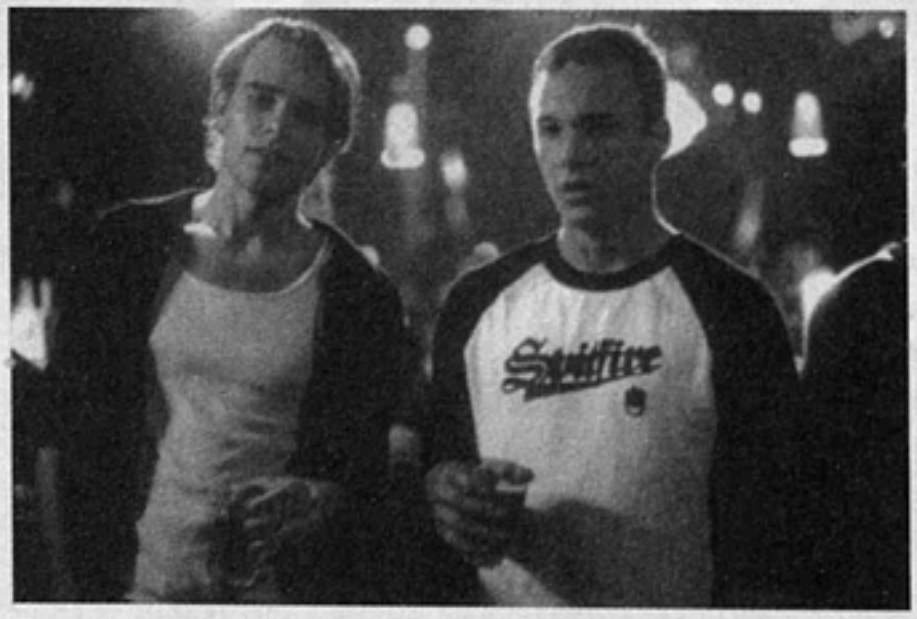
Почти все фильмы Венеции-2001 так или иначе озабочены экспансией насилия — распространением его вширь, проникновением вглубь, в существо человека, в корневые основы жизни. И обратным, встречным движением, из глубин — на поверхность, без препон и барьеров. Кинематограф разбирается с технологией насилия, с его феноменологией, он интересуется его онтологией, он копается в тоталитарном сознании палачей и жертв. Он говорит о нем в категориях антропологии и метафизики. Насилие может двигать сюжет и определять содержание фильма, может прятаться в подтексте или отступать на периферию, аранжируя на первый взгляд безобидное действие. Но оно неизменно присутствует, пусть и незримое. И чем меньше крови льется при этом на экране, тем реальнее кажется его власть.

Отчетливее, чем прежде, Венеция обнаружила интерес кинематографа к социальной составляющей насилия. Европейские, латино- и североамерикан-

«Адрес неизвестен», режиссер Ким Ки Дук

ские фильмы и особенно фильмы, привезенные с Востока, сосредоточившись на социальном аспекте бытования зла, показывают, как общественная жизнь культивирует и со смаком использует то, что в качестве одной из возможностей было предложено человеку (человечеству) природой. Вглядываясь в повседневность, авторы предлагают увидеть, как обстоятельства, канон, стиль, контекст подталкивают к агрессии, давая злу созреть и вырваться наружу, разрешают «преступить», предлагая и мифологизируя модели поведения частного «человека без свойств». Торжество контекста отменяет рефлексию. Ярче других, с пугающей прямотой и энергией эти перемены зафиксировал корейский арт-лидер Ким Ки Дук в картине «Адрес неизвестен». Метафизика ушла, растворилась в загадочном тумане его «Острова», в новой же ленте место, время и мотивы страшных событий жестко определены, социальные типажи и психологические портреты, национальные особенности и доэкранные биографии персонажей, корейцев и американцев, задержавшихся в южнокорейской степи после ликвидации здесь военной базы, исчерпывающе точны и конкретны. Неизвестен только адрес солдата-янки, которому пишет и пишет письма героиня, мать оставленного им в степи сына. Письма возвращаются нераспечатанными: может, и нет ее вовсе, сказочной страны Америки?

Многие сцены фильма вызывающе жестоки — и это сознательный авторский вызов. Морализаторство, если угодно. Метод режиссера тоталитарен. Он настаивает, подчиняет себе зрителя, заставляет отшатнуться от экранной картинки, которая представляет собой пускай и усиленный специальной оптикой (с допуском неизбежных искажений) — ведь без сильных очков мы не всегда хорошо видим, — но все же снимок реальности. Творимой, по мысли Ким Ки Дука, при нашем активном участии. Так что шок — в наказание, щадящий режим давно не эффективен.



«Бычок», режиссер Лэрри Кларк

«Брат», режиссер Ян Янмак

Агрессия, подспудная, зажатая внутри каждого из героев и вырывающаяся на волю — в мелких пакостях надоевшим соседям, в унижении любовницы, в яростных ударах теннисным мячом о стену, в стрельбе в пустоту, в тупом молчании, — раскалила добела стоячий знойный воздух стерильного пригорода Вены. Жестокость как ипостась отчаяния, одиночества, экзистенциального бессилия перед жизнью, вполне вроде бы нормальной, пронизывает микросюжеты «Каникул»[1], игрового дебюта известного австрийского документалиста Ульриха Зайдля, — самого важного фильма не только для венецианского контекста, но и для сегодняшнего и завтрашнего мирового кино. Красноречив сквозной мотив фильма, связывающий всех его непересекающихся героев: от одного близнеца-коттеджа к другому ходит служащий компании, устанавливающей охранную сигнализацию, с предложением усилить систему защиты жилища, и без того герметически запечатанного. А последними словами, которые звучат в ушах зрителей, становятся слова старика, обнаружившего на крыльце свою мертвую собаку: «Какие жестокие люди...»

Насилие фольклоризируется, узаконивает себя отсылкой к мифологическим сюжетам. Из фильма в фильм бродят схожие коллизии, мотивы, персонажи. В современной экранной географии жестокость перемещается из бурлящих мегаполисов в скучные, тихие пригороды, маленькие провинциальные, вылизанные, словно лысина, пустые городки, неотличимые один от другого, в скучную среду людей без особых примет, в благопристойные внешне семьи — одним словом, в Твин Пикс до появления там разоблачителя Линча. Сходящие с ума от однообразия и тоски, от нестерпимой духоты или неостановимого дождя обыватели — чаще всего молодые, а то и вовсе тинэйджеры — могут совершить не-

[1] О фильме и его авторе читайте в рубрике «Имена». — *Прим. ред.*

«Девочка-подросток», режиссер Ёдзи Окуда

«Дождь», режиссер Кэтрин Линдберг

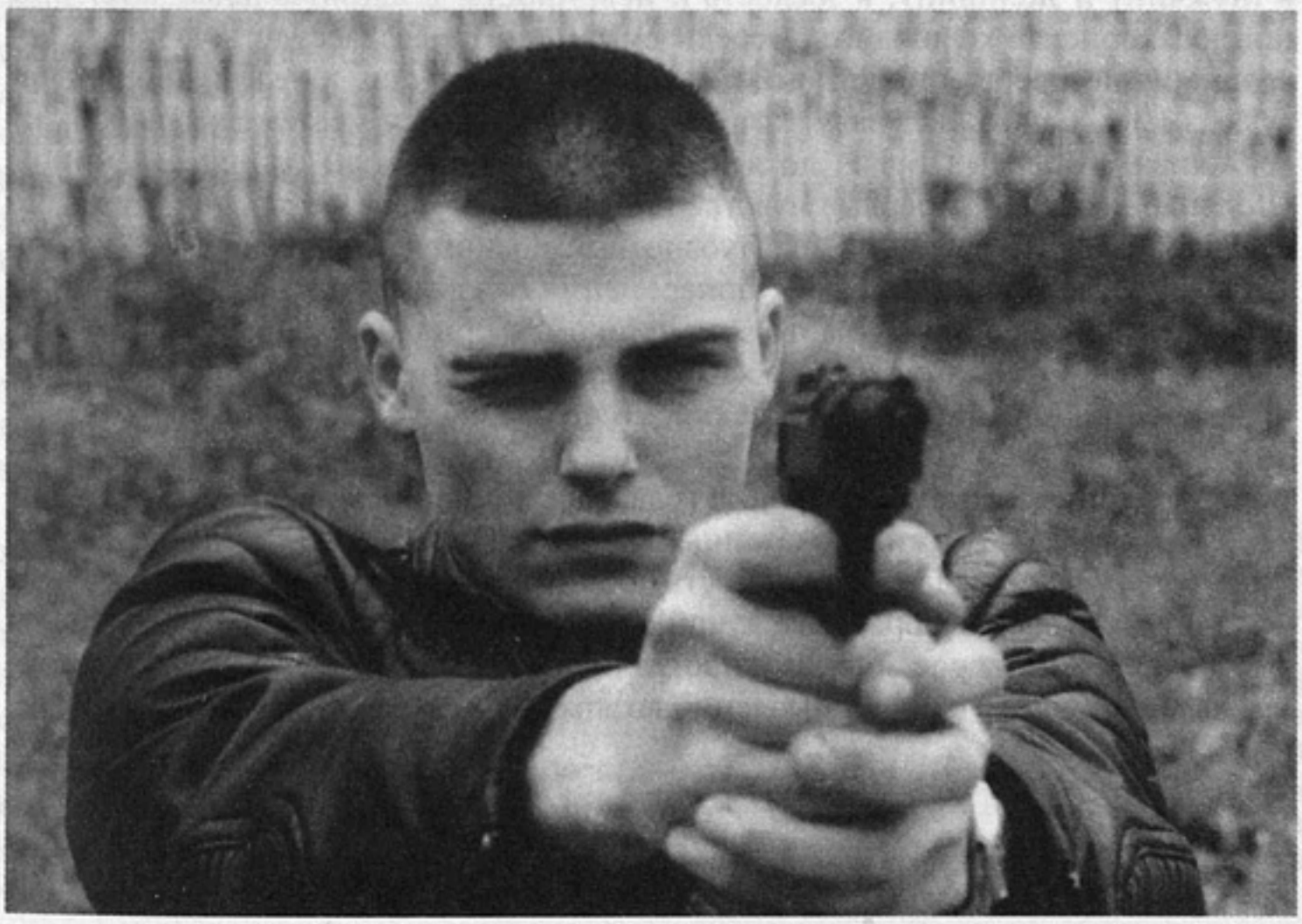
взначай и убийство, подобно школьникам из «Бычка» Лэрри Кларка, фильма, который смотрится сиквелом его знаменитых «Деток», или сорокалетней героине стильного, метафоричного и чувственного психологического триллера «Дождь», снятого дебютанткой Кэтрин Линдберг из Нью-Йорка (режиссер признает влияние «Синего бархата» Дэвида Линча). Преступление не обсуждается в терминах морали, оно настигает, как безумие, как единственный способ разорвать все связи с миром, злым, чужим и непонятным («Дождь»), или захватывает, как увлекательная игра («Бычок»).

В этом контексте отсутствие сцен насилия в «Брате» — дебюте из Гонконга (показанном, как и «Дождь», в программе «Неделя критики», нежном и наивном полудокументальном, квазилюбительском, напоминающем бодровских «Непрофессионалов», но еще больше фильмы Киаростами, — кажется знаковым. В этом фильме-путешествии вообще нет сцен, складывающих историю: насилия нет — следовательно, вроде бы ничего и не происходит. Каменистое плоскогорье северного Китая, высота 4—5 тысяч метров над уровнем моря, земля, которую на наших глазах открывают для себя и автор, двадцативосьмилетняя Ян Янмак, и ее герой, паренек из Гонконга, отправившийся в далекий путь на поиски старшего брата. Картина Ян Янмак — выразительный ответ российскому «Брату», первому и второму, поскольку братство здесь понимается как способность проникать в чужое и ощущать его своим, как готовность услышать чужой диалект и заговорить на нем, увидеть глазами другого все, что перед тобой предстает на фоне далеких гор или в рамке окна, распахнутой двери (этот прием, встречающийся и у других азиатских режиссеров, — вольное или невольное заимствование из китайской и японской живописи): деревенских стариков, в согласном молчании сидящих на корточках у длинного барака, печальную девушку, складывающую молитвенный холмик из серых камней, чем он выше, тем больше вероятность быть услышанной, овцу, лежащую на дороге, на белоснежном боку запеклась кровь маленькой красной брошкой, белесое небо, с которого ветер сдул облака, и землю, на которой он не оставил цветов. Братство — это поиск того, кого смутно помнишь по общему детству, и доверие, возникающее в компании незнакомцев. «Большой брат», а это более точный перевод названия фильма, еще и материковый Китай — так его называют в Гонконге, откуда приехал герой. Геополитические коннотации понятия «братство» звучат в картине остроумно и трогательно, проникая на ее террито-

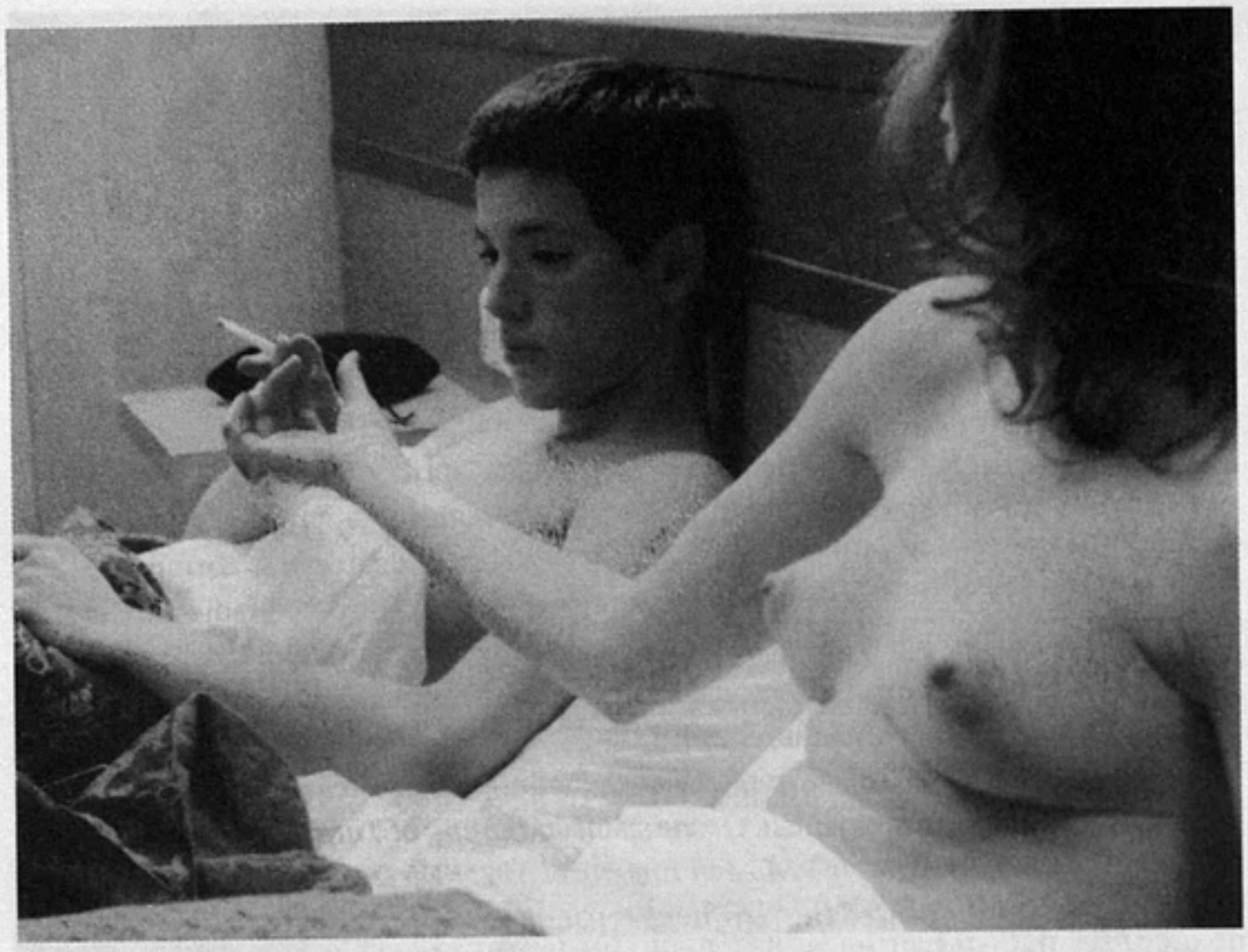
рию через наивную этнографию, остраненную любительской видеокамерой, которую то и дело включает юный путешественник. Сама Ян Янмак использовала дигитальное видео, благодаря чему сумела достичь столь необходимого для фильма эффекта аутентичности. Подвижная камера незаметно существует в непрофессиональной среде, ловит живые интонации, фиксирует улыбки «для фотокарточки», надолго замирает перед открывшимся пейзажем: вполне возможно, что на 35-*мм* пленке он показался бы красивым «видом» с глянцевой открытки.

«Позади солнца», режиссер Уолтер Саллес

Третий из заметных дебютантов венецианской «Недели критики» — прекрасный японский актер Ёдзи Окуда, обладатель берлинских, венецианских, монреальских и прочих наград за исполнение главных ролей в фильмах «Море и яд», «Смерть мастера чайной церемонии», «Повесть о Сикибу». Его «Девочка-подросток» использует насилие словно бы нехотя, уводя его с экрана, однако настаивая: мотив этот не обойти в рассказе о современности. Кровавых сцен здесь нет, но странная, замешенная на страхах и комплексах жизнь героев, пятнадцатилетней школьницы и полицейского средних лет, кажется преодолением когда-то совершенного и совершаемого насилия — семейного, социального. Метафорой победы над взрослым миром — тоталитарным, унифицированным и бескрасочным — становится татуировка, большая цветная картина, которой девочка умоляет деда покрыть ее спину. «Татуировка, — рассказывает Окуда, — явление, принадлежащее подполью, миру якудза, маргиналов, живущих в тени. Татуировка сродни обычаю гримировать мертвых: и здесь, и там — желание дать человеку, живому или мертвому, новую идентичность». Птица-феникс, украсившая тело героини, — это вторая, недостающая половина той картины, что с юности прячет под своим полицейским мундиром ее возлюбленный. Татуировка — жестокая процедура: единственный эпизод фильма, в котором появляется



«Красная луна», режиссер Антонио Капуано



«Короткая встреча», режиссер Катрин Брейа

кровь, тот, где дедушка наносит на спину внучки сложный рисунок. Удовольствие через страх, боль и слезы, что и так сопровождали девочку всю ее жизнь. Символика, при всей мелодраматической вычурности, создает интересный контрапункт с эстетикой фильма, снятого просто, подробно и реалистично в жанре традиционной социально-психологической драмы.

Насилие как осуществление спасительного желания хоть ненадолго подчинить себе другого, первого встречного, случайного попутчика, — метасюжет лучшего, на мой взгляд, фильма Катрин Брейа «Короткая встреча». Ночное путешествие на гигантском пароме, пересекающем Ла-Манш, красивой англичанки лет тридцати с небольшим и французского подростка. Единство времени, места и действия, отсутствие отвлекающего фона, среды, второстепенных персонажей. Только Он и Она, предельная сосредоточенность, театр, игра на крупных планах, вообще Игра — древняя и опасная, искусная, чарующая. Игра в Мужчину и Женщину, в зрелость и невинность, в национальные архетипы (англосаксонская холодность и средиземноморское безрассудство), в грех совращения несовершеннолетнего, в сладостный адюльтер, в целомудрие и первую измену, в ложь и правду, которые легко меняются местами. В любовь на всю жизнь. Впервые Брейа дотягивает до почетной роли соотечественницы Шодерло де Лакло. Впервые чувственность в ее картине обходится почти без постели. Следить за умной, виртуозно выстроенной, прихотливой системой «качелей», где каждый из двоих попеременно оказывается то победителем, то побежденным, то обманутым, то обманщиком — при том, что и зритель до конца не уверен, кто и когда лжет, а кто искренен, — интересно. Кому-то, вероятно, и полезно (французы всегда пеклись о пользе).

Венецианский фестиваль ушедшего года, завершившийся накануне американской катастрофы, сложил показанные фильмы в актуальный контекст. Хотя, разумеется, Венеция дает возможность посмотреть на современное мировое кино с других «точек обзора». Все лучшие европейские и американские фильмы фестиваля куплены российскими прокатчиками, что позволит нам, рецензируя эти картины, вновь и вновь мысленно возвращаться в Венецию-2001.

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Мы не мертвы, мертвы не мы

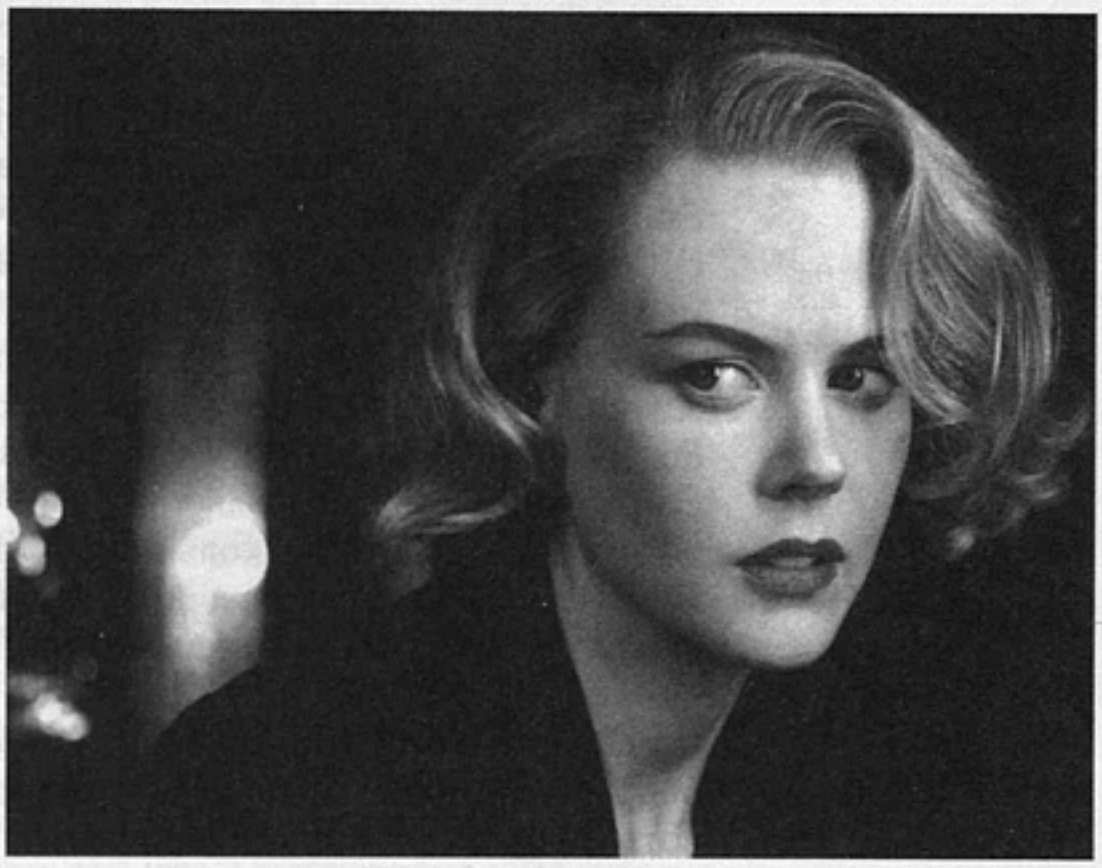
Но кто знает, что ему открылось?

Герберт Уэллс.
«Дверь в стене»

«Попытайтесь себе представить «навсегда», — учительским тоном говорит мать двум детишкам. И оставляет их наедине с книгой. Сама же уходит из полутемной комнаты, закрывая за собой дверь. «В этом доме надо обязательно запирать одну дверь, прежде чем открыть другую, что не так просто, как кажется» — так хозяйка дома по имени Грейс, причесанная под хичкоковскую Грейс Келли, наставляет своих новых слуг.

Дом большой, одиноко стоящий среди теряющегося в тумане северного пейзажа — никакой перспективы. Внутри особняка перспективы тоже нет, хотя анфилад достаточно, полдома погружено во мрак, шторы плотно задернуты, потому что дети больны какой-то редкой хворью, при которой губителен яркий солнечный свет. Дверей на детской половине пятнадцать, ключей от них, соответственно, столько же. В доме живут трое — мать, дочь и сын (он помладше). Обслуживать их будут тоже трое — няня, старик садовник и немая девушка. При знакомстве хозяйка и слуги обмениваются бестактными вопросами. «Вам что, кошка язык откусила?» — спрашивает Грейс Лидию. «А хозяин дома?» — спрашивает миссис Миллс овдовевшую во время второй мировой войны Грейс. Так и познакомились.

«Навсегда» — ключевое слово жизни (нет, не жизни уже, а как у Андрея Платонова: будем жить в смерти) этих персонажей. «Навсегда», в принципе, вообще одно из главных слов. Как только мы пытаемся представить себе, что такое «навсегда», каждому воздается по его вере. Маленькая зеленая дверь в белой стене, придуманная Гербертом Уэллсом,



«Другие» *(The Others)*
Автор сценария и режиссер **Алехандро Аменабар**
Оператор **Хавьер Агирресаробе**
Художник **Беньямин Фернандес**
Композитор **Алехандро Аменабар**
В ролях: **Николь Кидман, Фьонулла Флэнаган, Кристофер Экклстоун и другие**
Canal+ Espaca, Cruise-Wagner Prod., Las Producciones del Exorpiyn, Lucky Red, Miramax Films
Франция — Испания — США
2001

мальчишку, случайно ступившего за нее, приводит в райский сад, других же — на свалку за забором.

Действительно, другие — это ад. Цитата из университетской программы повисла в памяти именно что навсегда. Название фильма Алехандро Аменабара можно трактовать как фрагмент раскавыченной цитаты. Но эту твердую валюту экзистенциализма стоит уточнить: ад — это не самое страшное, там есть определенность, самое страшное — неопределенность лимба, чистилище.

Чтобы это экранизировать, требуется совершенно особый жанр — жанр перфекционизма, жанр, как ни дико это звучит, шедевра.

Для шедевра лучше всего подходит хичкоковский триллер — симметричный гламурный детектив, где выясняется, на что способна высокомерная блондинка.

Боюсь ошибиться, но, кажется, у Хичкока «блондинка» никогда не была матерью. Здесь же она прежде всего мать. Пока, пробиваясь сквозь гравюру, на которой двое, мальчик и девочка, смотрят на восход солнца, идут титры фильма, Грейс читает детям сказку на ночь: «Это было давным-давно, когда можно было видеть солнце, звезды, животных и птиц...» Последняя гравюра — рука, держащая ангела-марионетку. Когда рука исчезает за рамкой кадра, становится страшно за одиноко парящую без опоры куклу. Страшно.

Психоанализ, определив страх как первичную, чистую эмоцию человека, быстро ушел в сторону, заюлил, запачкав страх всякими тревогами, фобиями, сомнениями и неудовлетворенными желаниями — всем тем, что так или иначе неизбежно вырулит на секс, который и рождение, и жизнь, и даже смерть.

У Павла Флоренского есть чудесная шутка: человек умирает только раз в жизни и потому, не имея опыта, умирает неудачно. С сексом и жизнью как-то более или менее понятно — есть на что опереться. Но смерть расположена по ту сторону принципа удовольствия. Это — состояние, не имеющее опоры в нашем жизненном опыте. Несколько (если не сказать больше) преувеличивая демократическую ценность свободы личности, мы все-таки больше всего боимся как раз ее, свободы — оставленности не важно чем или кем. Не желая быть марионеткой, повиноваться ниточкам и руке, мы таим в себе глубокий, первородный страх: что будет, когда нити оборвутся, а ведь они обязательно однажды оборвутся и освободят нас. Этот страх, собственно, и отделил человека от животного пропастью знания о смерти и Боге. А вовсе не секс. Нет, не секс, конечно. Не принцип удовольствия.

Для хичкоковского триллера психоанализ — как рекогносцировка на местности.

В абсолютном шедевре «Птицы» вся эта мистическая бойня, перенесенная из готического замка Дафны Дю Морье в фешенебельную калифорнийскую сабурбию, включая те невидимые ниточки, которые были привязаны во время съемок к крыльям птиц, была затеяна только для того, чтобы «блондинка» убедилась: ей нужен именно этот мужчина. Смерть вместе со всеми страхами приносилась в жертву сексу совершенно по Фрейду. Однако, следуя условной классификации шариков и горшочков (по ослику Иа), ситуаций все-таки может быть больше — не одна, а две. Первая, безусловно, связана с сексом — кто-то в тебя входит и выходит (нож, чужой, страсть, подозрение). Вторая же, более редкая, пытается осмыслить смерть — ты сам куда-то входишь и выходишь (скажем, как герой «Мертвеца» Джима Джармуша). В «Других» Алехандро Аменабар, движимый перфекционизмом, крепко спаял оба возможных сюжета — психологического и мистического триллера.

В первом — молодая красивая женщина, оставшись после войны без мужа с больными детьми на руках, мучается тревогой за них и глубоко затаенной обидой на него. Ее добровольное заключение в замкнутое пространство, в зашторенный мрак — это явная метафора темной стороны любовной привязанности и семейных уз, которые страшно тяготят, причем героиня не слишком-то способна сама от них избавиться. Душа ее, как дорогой рояль, который заперли, а ключ потеряли. Когда туман, окружающий особняк, начинает клубиться, совсем как Океан Соляриса, из него выходит та самая материализовавшаяся проблема Грейс — муж, ушедший на войну и не вернувшийся. Еще не зная, что сама она тоже больше не принадлежит миру живых, Грейс закатывает ему, при-

зраку, вульгарнейшую, но психологически достоверную сцену, крича: «У тебя же есть семья, это была не просто война — ты хотел бросить меня!» И видно — да, он хотел освободиться от этих крепких уз либидо и его последствий, пусть даже ценой жизни. Как пришел, так и ушел, не ответив на вопрос сына: «Папа, а ты кого-нибудь убивал?»

Дети видят больше, чем взрослые, — они могут увидеть зеленую дверь в белой стене. Именно дети становятся проводниками Грейс (и нас, зрителей) по другому сюжету фильма. Особняк, которому прописана тишина, периодически взрывают запрещенные звуки. Слышится детский плач, но ни Энн, ни Николас и не думали плакать. Энн так небрежно, отстраненно, не хуже Грейс Келли у Хичкока, говорит: «Это был Виктор». Без комментариев. Матери кажется, что чья-то намеренная небрежность или случайная забывчивость сводит ее с ума. Какой Виктор — это Лидия! У странной запуганной девушки от страха глаза на лбу, но Грейс еще не понимает, чего боится Лидия. Наверху топот, беготня — кто это? Кто постоянно открывает крышку запертого рояля? Грейс борется с призраками, срывая простыни со статуи святого, старинного комода с зеркалом, рогатой вешалки, которые томятся в своих белых одеяниях в дальней комнате. Ей страшно — страшно и нам. Аменабару удается непостижимым образом создать вокруг невинных предметов почти видимую мистическую ауру. Потому что он знает — все, чего ты по-настоящему боишься, существует. Страх равнозначен вере. Дочка Грейс на самом-то деле помнит, что случилось до того, как они оказались в этом доме. Она уже пережила свой самый главный страх, поэтому смело бросает в лицо миссис Миллс после урока катехизиса: я не могу поверить в Святого Духа, в то, что Бог сотворил мир за шесть дней, в ангелов. Откуда возьмется страх Божий у девочки, которую убила собственная мать?

Наутро, когда отец ушел, все шторы оказались сорваны с окон. Грейс, цепляющаяся за Бога, как за единственного мужчину, который не имеет права бросать, обязан защитить, прячет детей за черной школьной доской, на которой полустерты слова урока: «Благословен Господь за то, что дал нам...» Ей кажется, что достаточно отложить Библию, взять ружье из сундука, угрозами выдворить нерадивых и подозрительных слуг из дома, снова повесить шторы, открыть Библию, чтобы учить дочь и сына заповедям, и мучиться, мучиться тревогой, сомнениями, обидой. Это жизнь — боль жизни. Но непреклонная старуха спокойно и жестоко говорит ей то, о чем она догадалась, но не хочет знать, ей страшно узнать это: «Не беспокойтесь, мэм, мы уже и так мертвые». Да, мы все мертвы.

Мы не мертвы, мы не мертвы! Откуда эта истерика у тех, кто осознает, что самое страшное позади? Чтобы точно провести границу между своим давно задуманным фильмом, и «Шестым чувством», от которого теперь все пляшут, как от печки, Аменабар снял комичную, пародийную сцену спиритического сеанса, во время которого возникает «контакт» мира живых и мертвых. Но, в отличие от героя Хейли Джоэла Осмента, здесь никто из пока еще живущих не видит мертвецов. Главный контактер, комическая старуха медиум, слепа и таращится бельмами в потолок, пока ее рука записывает слова, сказанные Энн. Прямая противоположность несуетливому, насупленному малышу из «Шестого чувства». И прямое указание на то, что жизнь, даже в таком дряхлом теле, ничего не может знать о смерти — ни видеть, ни слышать ее, ни говорить с ней. Это просто цирковой фокус, потому что маме Виктора надоели странные поскрипывания половиц и подозрительные шорохи в этом одиноко стоящем доме. Она хочет убедить мужа сменить жилье, и ей это удается — у них крепкие семейные узы, никто никого не бросал, никто никого не убивал. Они уезжают, по-хичкоковски элегантно шурша автомобильными шинами по дорожке, и страх смерти еще надолго с ними. А туман наконец рассеивается. Солнечный свет больше не причиняет детям Грейс вреда.

«Сила твоего эгоизма возбудит в тебе страх перед ослепительным желтым светом, и ты захочешь бежать из него. И прельстит тебя тусклый голубовато-желтый свет из мира людей. Не бойся ослепительно-желтого ясного света; знай, что это — мудрость» (Бардо Тёдол, «Тибетская книга мертвых»).

НИНА ЗАРХИ

Своя Ирландия

Ирландия — это доказательство от противного.
Айрис Мёрдок

«Темперамент, которым я обязан своей нации, мучителен для меня». Эти слова произнес Джеймс Джойс в ответ на вопрос: «Каково вам быть ирландцем?» Под ними, кажется, легко подписался бы и Горан Паскалевич, серб, почитатель великого ирландца, снявший фильм о его соотечественнике. То же самое наверняка сказал бы и сам соотечественник, испепеленный неукротимой страстью крестьянин Гарри, сказал бы, если б мог формулировать, как Джойс.

История создания картины «Как Гарри превратился в дерево» — ценный подарок критикам, выразительная иллюстрация модных мотивов. Прочитав в парижском изгнании рассказ китайского писателя Ян Чжэнгуана «Лао Дэн» и влюбившись в него, Паскалевич пишет сценарий — по-сербски. Не имея шанса вернуться домой, размышляет, где снимать. Думает о Франции, потом об Италии, устремляется в Ирландию, где сразу понимает: это то, что нужно. «Ирландия — страна Беккета, вот что определило мой выбор», — это признание режиссера нам еще пригодится. Ирландскую версию он пишет вместе с женой по-французски, а потом, подключив местного кинодраматурга Стивена Уэлша, — по-английски. Продюсируют фильм компании из Дублина, Рима, Лондона и Парижа, актеры — ирландцы, режиссерская команда, в основном, сербская, звуком занимается француз. На съемочной площадке стоит гомон на шести языках, но работа идет весело, и все друг друга любят. В готовом фильме угадываются и родословная, и радость труда. «Гарри» — анти-Догма, такое кино не

«Как Гарри превратился в дерево»
(How Harry Became a Tree)
По рассказу Ян Чжэнгуана «Лао Дэн»
Авторы сценария **Горан Паскалевич, Стивен Уэлш, Кристин Женте-Паскалевич**
Режиссер **Горан Паскалевич**
Оператор **Милан Спасич**
Художник **Лесли Оукли**
Композитор **Стефано Арнальди**
В ролях: **Колм Мини, Эдриен Данбер, Силлиан Мерфи, Керри Кандон и другие**
Paradox Pictures Ltd., Cattleya, Film and General Productions Ltd., Mact Productions
2001

скрывает упоения собственно кинематографом, киноязыком, магией самого процесса его создания.

Маленькая деревня на краю ирландской земли, вообще земли. Свинцовый ветер, свинцовый ливень, свинцовое небо придавило холмы. На отшибе, посреди капустного поля стоит дом Гарри Мэлони, вдовца. Целомудренно бледная зелень капусты — единственный цвет, пробивающий угрюмый монохром пейзажа. Угрюмый, как эта первобытная природа, характер Гарри взрывает одна, но пламенная страсть. Дикарь, он одержим — если перевести крестьянское косноязычие в штампы привычной речи — поиском смысла жизни. Правда, находит он его где-то на третьей минуте фильма. Ненависть, немотивированная, необоримая, как стихия, и, как стихия, абсолютная, бескорыстная, становится для него символом веры и долга, смирения и любопытства — всего, что заставляет жить. Ненависть — убежище клокочущего и отвергнутого жизнью темперамента, непринятого или неотданного дара. Человеческого, мужского. Шекспировский накал эмоций, масштаб желаний, плотность событий-кульминаций обещают трагедию, но в печальные и остроумные разрывы между замыслами героя и поступками, целью и результатом, сутью его действий и слов и интонацией, с какой подают то и другое авторы, лезут абсурд, фарс, клоунада. Клоун как несостоявшийся трагический герой — этот классический сюжет, таящий множество смыслов, Паскалевич предлагает зрителю держать в уме, ужасаясь замыслам несостоявшегося злодея. Рассуждая о Макбете, Л.Пинский писал о трагедии натуры, «сопоставимой по благородству с Отелло, но вынужденной встать на путь, достойный Яго». Что-то похожее, вероятно, думают о своем герое авторы фильма.

После социально-исторической конкретности «Чужой Америки» и «Бочки пороха» в «Гарри» Паскалевич слегка микширует значение хронотопа. «Убывание историчности», характерное, по мысли Барта, для мифа, позволяет вывести из тени антропологию, архетип. Впрочем, важно, что в тех двух картинах он тоже не был вконец заслонен злободневной историей-географией: «Чужая Америка» была иносказанием власти мечты над человеком; власть эта и поддерживает, и убивает. «Бочка пороха» — аллегорией всеобщей иррациональной жестокости, тотальной нетерпимости, безрассудной и самоубийственной, столь разнообразной, причудливой и нелепой, что было бы странно искать ее мотивы только «здесь и сейчас». Из первой картины в «Гарри» — мотив обреченной мечты, жестокой иллюзии, заменяющей героям жизнь и в конце концов вытесняющей их из жизни. Из второй — ненависть в той же, в общем-то, роли. В новом фильме Паскалевич сплел обе темы в одну и заострил до притчи. Гарри мечтает в ненависти обрести самостояние, иметь возможность выплескивать это неукротимое чувство каждый день и час и одновременно быть уверенным в его неизбывности. Вечная жизнь ненависти — гарантия его, Гарри, бессмертия.

Шекспировская отвага запредельной страсти, масштаб универсального характера и принципиальная неразрешимость конфликта просвечивают сквозь обаятельную эксцентричность национальных проявлений, а бестрепетный античный хор, составляющий окружение главного героя, еще настойчивее отсылает сюжет к вечности.

И к универсальности.

«Нельзя представить себе лучшего состояния души, чем ее одержимость какой-нибудь страстью», — считал Фрэнсис Бэкон. «Человек же должен во что-то верить», — на свой лад вторит ему крестьянин из ирландской деревни Скиллет, вынужденный отвергнуть веру в любовь, ибо она предала, покинула, унеся в могилу сначала один объект обожания — старшего сына, затем другой — жену. Одержимость изощряет ум, делая первобытного, как окрестная природа, Гарри философом. «Человека определяют (по-английски «задают масштаб или размер») его враги» — кредо найдено, теперь главная задача — выбрать правильного противника. Он должен быть значительным, сильным, «огромным», только такой задаст и тебе приличный масштаб, и — что еще более существенно для одержимого Гарри — лишь непобедимый враг способен сделать цель твоей жизни недостижимой, то есть бессмертной. Слабый будет повержен и сгинет, как сгинули те, кого любил.

Гарри делает безошибочно точный выбор. Джордж О'Флаэрти — самый видный человек в округе, хозяин паба и продуктовой лавки, желанный муж красавицы вамп, неизвестно как залетевшей в эту глушь, вожделенный любовник хорошенькой служанки, счастливый отец новорожденного сына и, главное, обладатель всего, чем так бесповоротно обделен Гарри: привлекательной легкости, умения ладить с людьми и — бесценный дар! — жить без надрыва, получая от жизни удовольствие. Но все не так просто. Идеальный объект ненависти о своей роли не подозревает да и тянет на идеал врага пока лишь номинально. Обходительный и терпимый, он продолжает оказывать Гарри услугу за услугой. Однако «наезды» соседа становятся все более вызывающими, и непонятливый Джордж наконец смиряется с предназначенным амплуа. «Когда вы ждете от людей только худшего, разочарование вам не грозит» — эта горькая максима Паскалевича, во всех своих картинах показавшего себя мужественным фаталистом, комментирует метасюжет «Гарри». Обеспечивает его самая интересная коллизия фильма.

Поначалу неуверенно, а затем все более сноровисто Джордж попадает в образ заклятого недруга. Правда, на новые и новые вызовы противника он отвечает «без огонька», неизобретательно, словно нехотя — как послушный исполнитель. Идет по протоптанной дороге: соблазняет невестку Гарри, юную и прелестную Эйлин, которую сам же и сосватал его младшему сыну — недотепе и заике Гасу. Все происходит тихо и без грубостей, без насилия, даже красиво — и, увы, никакого скандала не обещает. Эйлин, как и все в деревне, знает, что так в их краях давно повелось: сват — «продавец», он должен сам проверить свой «товар». Невыразительная игра исполнителя роли врага не очень смущает Гарри, скорее наоборот — заставляет его вести войну за двоих, действуя все более изощренно и яростно. Он разоблачает Эйлин и Джорджа перед сыном, настаивает, чтобы тот выгнал жену или хотя бы избил до полусмерти. Он натравливает на О'Флаэрти и местного священника, и всю деревню, он устраивает у себя дома публичное судилище и наконец, дойдя до предела безумия, пытается уговорить невестку покончить с собой: уж тогда-то власти будут вынуждены покарать совратителя. Умение Паскалевича виртуозно менять регистры — жанровые, интонационные — позволяет ему создавать сложный смысловой контрапункт и управлять реакцией зрителя, улавливающего в патетических ситуациях интеллектуальный перевертыш, в эпизодах наивысшего напряжения — комические коннотации и вместе с тем льющего слезы над героем, потому что ему и только ему отдали свои симпатии авторы фильма. Чувственного и живого — при всей его сделанности.

Система тонких, едва заметных несоответствий смысла события и формы рассказа о нем, поступка персонажа и реакции окружающих, слова и жеста, кульминаций и их разрешений, нагнетая одновременно серьезное и смешное, все чаще обращает действие в абсурд. Жанр, высоко чтимый Паскалевичем в его английском и ирландском варианте. Не случайно выдающийся ирландский артист Колм Мини, который играет Гарри, называет своего персонажа «трагикомическим клоуном в духе Беккета».

Ему трудно, он один играет всерьез, окружение почти до конца остается безучастным хором, партнер-антагонист пытается сачковать. И все же Гарри его дожимает: в ответ на убийство любимой собаки Джордж разбирает крышу его дома. Впечатляющая сцена: под синим ночным ливнем в загоне из четырех бесполезных стен сидит на красном табурете покинутый даже тихоней Гасом старый неправедник Гарри. Уподобленный Лиру, но не поверженный, а укрепившийся в своей вере благодаря людскому злу. «Когда ждешь только худшего...» Но разочарование героя все-таки подстерегает.

В точке кипения интрига зависает, а потом взрывается неожиданной кульминацией, блистательно придуманной и исполненной. Выстреливает совсем не то ружье, которое авторы весь фильм заряжали. Джорджа О'Флаэрти убивает бессловесная служанка, пару раз мелькавшая на обочине сюжета. Мы видим, что это именно она, когда все уже кончено и тело отвергшего ее хозяина лежит в балетной позе на ступеньках лестницы, ведущей в супружескую спальню, откуда счастливый Казанова едва успел выйти. Фурия праведного возмездия, женщина стоит со вскинутым и слегка дымящимся ружьем, и мизансцена вос-

«Как Гарри превратился в дерево»

производит классический кадр из немой мелодрамы. А еще замерший экран в этот момент напоминает картину. В «Гарри» их несколько, возникают они в кульминациях, и особенно часто Паскалевич и оператор Милан Спасич делают персонажей моделями Вермеера.

«Прежде всего мы любим картину», — писал Барт по другому, конечно, поводу, но его наблюдение и в нашем случае уместно. «...Из всех способов представить объект лучше всего в первый раз смотрится именно картина». Так и есть: мы мгновенно влюбляемся в то, что вызывает интерес Паскалевича, для нас даже не слишком существенно, что же там, на картине, происходит (или изображено). Соблазнение Джорджем Эйлин в прачечной, где девушка стирает; ссора с Гасом, когда она развешивает белье возле их дома, — эти и другие жанровые сцены безошибочно отсылают к жанровым сценам великого голландца. Здесь и там — недосказанность, и это не просто сдержанность, но спокойное, без драматизма утверждение невозможности, неправоты и ложности откровенных, всеобъемлюще полных высказываний. Подобно Вермееру, Паскалевич играет с одним-двумя цветами, меняющимися под влиянием света, что льется из окна или открытой двери, подобно ему искажает соотношение переднего и заднего планов, пропорции и масштабы фигур и предметов. Как и Вермеер, с помощью широкоугольных линз и зеркал (за три с лишним века до рождения кино) творивший вневременное, призрачное пространство, Паскалевич творит в этих «живых картинах» бликующую, прозрачную, ирреальную реальность. Обнажая экспозиционность вставных эпизодов, он отдает экран во власть несбыточно прекрасного вермееровского цвета: голубой, переходящий в синий, розовый, то ли воспламенившийся до красного, то ли бесстрашно с ним сведенный, — смотришь фильм, а видишь дельфтских девушек и женщин, читающих и пишущих письма, смеющихся рядом с офицерами, позирующих художникам или на миг отвлекшихся от нот...

В этих поворотных — с точки зрения фабулы — сценах главная информация помещена в глубине, зритель проходит к ней не сразу, а преодолев сверхкрупный первый план, и эта подчеркнутая перспектива отнимает у изображенного события объективность, непосредственность. Разоблачения, собственно, нет: было что или не было, неясно, не важно, может, это слухи, сон, галлюцинации. Ведь густота событий-кульминаций в фильме, превышающая все нормы, — это тоже вермееровское искажение пропорций. Объективна и безусловна только одержимость, только боль и ненависть, существующая поверх мотивов и причин, которые может предъявить показ события, происшествия или поступка.

Так Паскалевич заставляет нас сострадать злодею Гарри, никому другому.

Мифологический персонаж, дикарь фактически ставит на себе опыт. Ду-

ховный. Может ли человек пройти путь испытания своей веры до самого конца? Ведь на этом пути ему предписана и жертва Авраама, и он, Гарри, не знает, что в последнее мгновение участь сына, с решимостью фанатика обреченного им на «преступление и наказание», будет изменена.

Выветрив из китайского рассказа Восток, Паскалевич сделал ему эффективную прививку Ирландии. Прежде всего пригласив на главную роль Колма Мини. Дублинский, лондонский, а теперь уже и нью-йоркский кино- и театральный артист, обладатель могучего темперамента, большого жеста (Мини в восторге от работы с сербским режиссером, который этой «неумеренности не боится, поскольку сам обладает необузданным воображением»), он умудряется естественно, без эксцентризма оправдать тревожное несоответствие трагического пафоса, слишком заурядной для трагика внешности, комичной беспокойной мимики и застывшего, словно от ужаса, взгляда глаз-буравчиков. (Почему-то, в связи с этим несоответствием, что ли, хочется видеть в ирландском артисте потомка Михаила Чехова, которому, пусть и для острастки, но все же сказал Станиславский: «Вы, Миша, не трагик. Трагик плюнет — и все дрожит, а вы плюнете — и ничего не будет».) Ирландцы и все остальные актеры, занятые в фильме. Но главное не это.

Ирландия — и как реальная среда, страхующая от претенциозной метафоричности содержания, и как мир видений, грез и фантазий героя, и как сюрреалистически «сгущенное» человеческое пространство, и как экзистенциальная территория вечных вопросов — оказалась для китайского рассказа очень кстати, ибо без всяких усилий досказывает то, что пропустил сюжет.

Вскользь брошенное слово о старшем брате, погибшем в гражданской войне, — и нам становится понятно, откуда «недоделанность» младшего, прозябающего в тени этой романтической судьбы. И архетип ненависти как нормы тоже узаконен ирландской пропиской. «Ирландцы, — писала Айрис Мёрдок в «Алом и зеленом», — столько времени тратят на мечты о том, что они сделают с англичанами, дай только до них добраться...» Ярость многовекового противостояния и осознание необходимости примирения, ассимиляции во многом сложили национальный характер, эксцентричность которого замешена на драматической нестыковке между буйным темпераментом и северной стертостью его проявлений, между языческой щедростью воображения и однообразием существования в строгом укладе и мрачноватом пейзаже. «Магия, мифы и легенды — нечто абсолютно живое в нашем сознании, вера во все это в нашей стране легализована», — говорит, комментируя сказочную интонацию фильма, исполнитель роли Джорджа Эдриен Данбер. А Колм Мини, восхищаясь режиссерской прозорливостью в выборе натуры для съемок, делает серьезный вывод: «В это дикое место, да еще в октябре, мог отправиться либо сумасшедший, либо серб». Слово сказано, в нем намек если не на тождество, то на сходство.

Объясняя свое решение снимать в Ирландии, Паскалевич начинает с любви к ирландской литературе. Но выбор Ирландии как «страны Беккета» важен тем, что сразу задает тот тип культурно-эстетической среды, в которой китайская притча могла зажить особенно вольготно. Среды, где характеры, конфликты и отношения выразительны до метафоры, где «трагедия пронизана юмором, а очень серьезные вещи проявляются как абсурд, почти гротеск». И, наконец, последний аргумент в пользу ирландской съемочной площадки: родство душ, сербской и ирландской. «Я был потрясен нашей близостью. Ирландцы, как и сербы, одержимы своим прошлым — хорошо бы и им, и нам научиться видеть свое будущее». Паскалевич, таким образом, снимает фильм на злобу дня, универсальность проблем выводя на основании тонко подмеченного сходства Ирландии 1924 года и сегодняшней Югославии.

«Сближение далековатостей» (и процесс, и результат) и становится главным содержанием «Гарри». Сюжетно — оформляясь в мистическое, за чертой жизни, примирение двух антагонистов; интонационно — проявляясь в печальной иронии над принципиальными, судьбоносными, а на поверку мнимыми конфликтами; жанрово — в бесшабашном смешении ужаса и веселья, сказки, притчи и социально-психологической драмы. Сближения-совпадения в картине и «ее окрестностях» искать еще и увлекательно, поскольку к этой забаве под-

талкивает игровая стихия фильма. Вновь вспомнив почитаемого Паскалевичем Джойса, замечу, что сербский режиссер, получивший разрешение на въезд в Белград только после падения режима Милошевича — о чем он, кстати, узнал во время съемок на ирландских холмах Уиклоу, — вслед за автором «Улисса» последовательно извлекает выгоду из своего изгнанничества. Он использует удаленность от родины как суперсильные очки: «чтобы лучше тебя (ее) видеть». Но главное другое: подобно Джойсу, укорененному в мифе, постигшему «парадоксальный архетип», Паскалевич превращает собственное изгнанничество либо в содержание, как в «Чужой Америке», либо в подтекст фильма, как в «Гарри». Что такое быть иммигрантом, чужим для всех вокруг, что чувствует несчастный, который в соседях далеких и близких видит врагов, то есть чужих, — уровень трагизма задают и эти вселенские вопросы.

А вот частное совпадение. Кумир Паскалевича Беккет в своем ирландском романе «Мерфи» тоже обратился за помощью к Вермееру — чтобы передать «жалобно скулящий оттенок» стен жилища главного героя. Похожего, кстати, на Гарри Мэлони.

Фильм Паскалевича снят «стедикамом» очень динамично, длинными, в одну панораму, планами, что, по мысли режиссера, максимально приближает зрителя к происходящему. К финалу он очищается от подробностей, воспаряя к притче и пропуская на авансцену идею, мораль. Гибель хитрого Джорджа подкашивает Гарри, он, понятно, не этого добивался: ненависть никак не должна была подвести. Но зло разочаровало, оказавшись таким же смертным, невечным, как и добро. «Ты не можешь улизнуть. Скажи что-нибудь!» — молит обезумевший Гарри лежащего в гробу лютого врага. И мертвый неожиданно чуть заметно улыбается, вернее, ухмыляется. Однако, уйдя, О'Флаэрти забирает с собой и Гарри, скованные одной цепью, порознь эти двое ни жить, ни умереть не могут. Между прочим, и Джойс полагал, что все в жизни для полноты должно иметь свою противоположность, и на оппозициях строится человеческое существование. Хотя для такого созерцательно-спокойного дуализма Паскалевич, пожалуй, все же слишком горяч. Горячей точкой еще вчера называлась его страна, и не было в ней никакой гармонии противоположностей, а было тупое истребление сперва одних, затем других, третьих...

В первом кадре фильма герой на крупном плане рассказывает о преследующем его сне, в котором он, Гарри, превращается в дерево. Самое ужасное, что это дерево предназначено на гробы, его срубят, будут пилить и строгать и вколачивать в него гвозди, а потом вместе с покойником зароют в землю. Зловещий сон, видимо, повторяется, на протяжении двух часов Гарри несколько раз молча воздевает руки к небу, растопыривает пальцы, словно с отвращением приноравливается к своей инкарнации. В финальном кадре превращение совершается: только что стоял на фоне свинцового неба человек — и нет его, на этом месте дерево, черное, сучковатое, без листвы, тянет вверх ветки, похожие на руки с растопыренными пальцами.

Мораль «Гарри» внятная, простая и актуальная. Мы убиваем себя фанатичным поиском пары, своей копии или антипода, друга или врага. В этом смысле любовь опасна не меньше ненависти. Быть зависимым от страсти — трагедия, трагедия — жить в связке. Два Аякса, в сущности, приходят к не меньшей катастрофе, чем пинтеровские слуга и хозяин, чем те близнецы-братья, что несут сегодня гибель друг другу в жизни и на экране. Глубок и небанален такой поворот темы. Получается, что фильм Паскалевича, самой историей своего создания вроде бы иллюстрируя популярные мотивы — глобализм, объединение Европы, мультикультурализм и сближение Запада и Востока, на деле предостерегает. Разумеется, не от сближения — людей, наций, стран, тем более культур. От того, чтобы, будучи похожими (или непохожими), мы слишком не настаивали на этом родстве (или розни). Потому что, стремясь без остатка раствориться в другом и без остатка подчинить его жизнь своей, вынося цель и смысл существования за пределы собственного мира, мы исчезаем.

ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ

Транстекстуальная депрессия

«Коллекционер»
По мотивам повести Левана Варади
Авторы сценария **Юрий Грымов, Т.Егерева**
при участии А.Королева
Режиссер **Ю.Грымов**
Оператор **С.Мачильский**
Художники **М.Турская, С.Иванов**
Музыка **С.Рахманинова, Rinne Radio**
В ролях: **А.Петренко, Е.Цыганов, К.Бадалов, А.Приходько, Е.Волкова, И.Мазуркевич, Ярослава Соколовская**
Студия «ЮГ», Киностудия Горького
Россия
2001

После «Коллекционера» я поняла: Грымов не знает, как снимать кино. Мне тут же пришло в голову, что и я не знаю, как снимать кино. Более того, я не уверена, что знаю, как нужно писать рецензии... О том, чего еще мы с Грымовым не знаем и не умеем, даже помыслить страшно.

В жизни каждого человека, народа, культуры, эпохи наступают моменты, когда происходящее вдруг теряет смысл. Все становится относительным, необязательным, неорганичным, обреченным на негатив и деструктивные изменения. У такого состояния есть много названий: кризис, застой, дегуманизация, утрата середины, потеря идентификации, депрессия, трансформула, «черный вторник», «черный четверг»...

«Коллекционер» начинается с эпатирующих красных строк на черном гигантском экране: «Красный: любовь — кровь — морковь...» — и вдруг огромными буквами отпечатывается фраза: «Опасайтесь устойчивых определений», а вслед за ней еще более эффектная и столь же важная для режиссера: «Жизнь прекрасна, потому что несправедлива».

Во всех интервью, посвященных выходу «Коллекционера», Грымов настойчиво повторяет, что не стремился к какому-то единому прочтению своего фильма и будет рад, если каждый зритель расшифрует картину как ему будет угодно. Смотрите и берите то, что хотите. То, что вам увидится и услышится... В мире, утверждает Грымов, нет ничего универсального. Художественный акт подобен онанизму. Ничего вдвоем — все с самим собой.

А вместе с тем, кино не существует без зрителя, любовь без партнера, идея без прочтения... Но с какой легкостью Грымов предлагает идее мутировать, избегать четкой формы! Он изначально согласен, чтобы его фильм как *будто бы был*, но можно

предположить, что *его и не было*. Вслед за Бодрийаром Грымов считает, что создал эмбрион для всех мыслимых форм мутации. Создал «трансвестита от эстетики», который исповедует все убеждения без исключения. Или же (что одно и то же) исповедует ничто.

Фильм рассыпается на кадры, на фразы, на краски. В какой-то момент они объединяются в нечто целое — и смотреть становится интересно. Но уже через пять минут все с бешеной скоростью несется в пустоту неопределенности — и наваливается скука.

Картина избыточно красива. Красота для Грымова — та система, в которой растворяется все остальное: сюжет, форма, игра актеров, жанровые координаты, идея...Если в «Му-Му» гипертрофированная красота была лишним элементом, то в «Коллекционере» она более чем уместна. Каждая деталь коллекции показана как отдельный сюжет, по отношению к которому все другие вторичны.

Но помнится, что давным-давно Борхес в «Тайнописи» учил читателя бояться красоты, ибо она не просто страшная сила. Она удобное заблуждение ... «Рафаэль Кансинос-Ассенс рассказал мне такую молитву: «О Господи, пусть не будет так красиво».

«Коллекционер» как явление, стремящееся вобрать в себя множество ценностей, может быть только пустотой. Иначе ему не стать «ящиком» для мирского хлама. «Коллекционер» вызывает в памяти хрестоматийные формулы: «Весь мир театр», «Ужасный век — ужасные сердца», «Мир — это огромная библиотека»... В Коллекционере совместились Бог, дьявол, Фауст, Скупой рыцарь, Хранитель библиотеки... Что может стать предметом коллекции? Все. И вряд ли найдется человек, способный составить полный перечень вещей, которые можно коллекционировать. Потому что пространство коллекции — не только музей или частная галерея. Коллекции принадлежит весь мир. А коллекция принадлежит Богу. «Человек тоже создан по образу и подобию, но кто упрекнет эту подделку в неподлинности?» — обращается к залу режиссер. Одним словом, Грымов весь фильм (как поняла я) решает вопрос: «быть или не быть» каждому из персонажей экспонатом вселенского музея. Словом, опять он, злой шутник Бодрийар. «Нет оригинала, — кричит он. — Все есть генетическая мутация». Вещественный мир уже не продолжение человека, как у Мак-Люэна, а его протез. Соответственно, человек, будучи всего лишь гравюрой, — не продолжение вселенной, а ее протез. Ее деформированная и размноженная копия. Человек есть, и одновременно его нет. Бесконечное множество синонимично нулю.

«Коллекционер»

Грымовскому Коллекционеру (А.Петренко) безумно скучно. (Опять-таки Бодрийар: «Миром движет не форма, а формула. Именно она — побудитель к действию».) Чтобы отыскать новую формулу коллекции, ибо одному любоваться — сплошная тоска, герой Петренко поселяет у себя в доме посторонних людей. Онанизм, таким образом, должен обогатиться элементом эксгибиционизма. Коллекционер выискивает где-то там (видимо, имеется в виду мир грешников) соглядатаев, и все вместе они начинают вести странную жизнь: рассматривать предметы, пить чай, рваться к сексуальному наслаждению... Но — как и положено в трансситуации — персонажи растекаются в словоговорении, у которого нет смысла, и в физиологических движениях, которые ни на что не нацелены. Однако все красиво. Красиво и уныло.

Живет Коллекционер в огромном доме, который (на усмотрение зрителя) можно считать адом, раем, чистилищем или ковчегом... Поэтому несколько человек (их можно считать Петей, Ильей и Андрюшей, а можно — Петром, Андреем и Ильей-пророком) функционируют во всех мыслимых символических направлениях, прочитать которые зритель не в состоянии.

Фильм Грымова вполне мог бы стать незаурядным творением. Если бы Александр вдобавок к живописи и фарфору не собирал разнообразные искусственные фаллосы. Если бы Петр не произносил слова «сраться» и «ссаться» с интонацией поэта-философа и не загаживал бы пол и штаны в момент трагического самоповешения. Если бы не постмодернистский привкус, врывающийся в картину вместе с советской песней «Прекрасное далеко, не будь ко мне жестоко...». Вкус к рекламе и иронии (опять-таки по Бодрийару, по нему ужасному) «растаскивает» красоту из пространства скучной мутации в пространство, где уже нечему мутировать, ибо постмодернизм — область, где немутанту нет места.

В течение полутора часов избранники Коллекционера бродят из одной комнаты в другую. Смысл этого брожения «тает» с каждым кадром, с каждой минутой. Но они смотрят и смотрят — это, видимо, и есть их наказание, если предположить, что они между небом и землей. Но за что наказывать зрителя, томить пустым рассматриванием грымовской коллекции, которую режиссеру вдруг стало скучно созерцать в одиночестве?

В число несчастных соглядатаев входит ученая дама (то бишь синий чулок) с дочкой и некая любвеобильная Маша — видимо, Мария Магдалина. Она всех соблазняет — смачно целует взасос (на этих кадрах зритель сбрасывает оковы сна). И, конечно же, Маша хорошая. У нее «золотое сердце». Она спасает Илью, который так и не ответил на ее безумный порыв страсти. В финале выясняется, что хорошие люди — не протезы, не предметы коллекции, они даже не транссексуалы. Может быть, они даже не часть прекрасного во всех отношениях кризиса культуры, который удалось запечатлеть Грымову. В финале Илья и Маша вырвались. Куда — неизвестно.

И здесь кончается теория Бодрийара — он ведь говорил о мире, для которого нет тайн. А тут некая тайна вдруг появилась. Однако зрителя она не пробудила. Он ее не заметил.

Не знаю я, как надо заканчивать рецензии. То есть я многое знаю о методологии рецензирования, об эволюции критической мысли от XVIII века до наших дней. И мне скучно. Я не хочу писать по правилам, но я не знаю, как обойтись без них. Я даже не знаю, что такое хорошо и что такое плохо. Мой мозг болезненно тужится (точь-в-точь как ребенок на горшке) понять, нравится ли мне фильм Юрия Грымова. Он мне и нравится, и нет, он мне противен и приятен, в нем есть все и нет ничего. Он красив и ужасен, потому что невнятен и неоформлен. У него нет идеи и нет сюжета.

И у меня в тексте нет идеи и нет сюжета. Есть только задача, формула — написать рецензию. И я ей подчиняюсь.

Н.СИРИВЛЯ

Игра в машинки

Студия «СТВ», сделав крутой вираж и отойдя на время от «братско-сестринских» криминальных разборок, выпустила фильм «о добром и вечном», где нет ни одного выстрела, конфликт сводится к борьбе «хорошего с лучшим», а невинная любовная коллизия разрешается гонкой двух грузовиков по разбитым дорогам послевоенного Алтая.

Первоначальный вариант сценария «Ехали два шофера» — по мотивам шоферской баллады «Чуйский тракт» — написали кинокритики М.Дроздова и А.Киселев; критикам сам Бог велел сочинять истории, состоящие из готовых кинематографических блоков, цитат и аллюзий. Продюсера С.Сельянова, видимо, вдохновила идея снять этакую советскую идиллию — порадовать ту часть аудитории, которую несколько смущает нравственная амбивалентность последних работ «СТВ». Он предложил сценарий А.Котту — подающему надежды дебютанту, автору нескольких короткометражек, обласканных в свое время международными фестивалями. Котт согласился, и каков бы ни был творческий вклад каждого из участников (в титрах в результате оказалось аж пять сценаристов), все вместе они сотворили весьма неожиданное кино. «Ехали два шофера» — наглядная демонстрация того, что происходит, если из образной системы советского фильма изъять главную составляющую — советский миф.

С этим проклятым (прекрасным) мифом постсоветский кинематограф обращался по-разному. Его развенчивали, и тогда образ идеального социума обретал черты настоящего ада (самый яркий пример — «Хрусталев, машину!»). Его пытались коммерчески использовать («Старые песни о главном») или хотя бы частично реанимировать («соцреалистические» опусы недавнего времени «В августе 44-го...», «Под полярной звездой» и

«Ехали два шофера»

Авторы сценария **А.Котт, Ф.Летуновский, Ю.Коротков, М.Дроздова, А.Киселев**

Режиссер **А.Котт**

Оператор **П.Духовский**

Художник **Э.Галкин**

Композитор **Г.Трофимов**

В ролях: **П.Деревянко, И.Рахманова, В.Иваков и другие**

«СТВ»

Россия

2001

проч.). Но в том или ином виде миф сохранялся, поскольку в рамках сюжета присутствовала энергетика взаимоотношений индивидуума и всевидящей, всепроникающей власти.

Для художников нового поколения, к которому принадлежит двадцатисемилетний А.Котт, советский бог мертв. Режиссер уже не испытывает воздействия тех подсознательных токов, благодаря которым стандартные образы и коллизии соцреалистического кино всегда располагались точно по силовым линиям мифа (даже если это была точность до наоборот). Теперь эти образы превратились в свободно рассыпанный набор элементов — кумачовых лозунгов, домиков, самолетиков, грузовиков, фигурок зверей и человечков... С творческой непосредственностью ребенка Котт строит из них совершенно игрушечный мир, и упрекать его в несоответствии экранной реальности «правде жизни» все равно что обвинять трехлетнего «строителя» в незнании сопромата.

Впрочем, какие-то правила и законы для организации материала все же нужны, иначе конструкция просто рассыплется. В основе «Шоферов» лежит простейший принцип синекдохи — «часть вместо целого». Он очень удобен, ведь когда человека в шляпе называют «шляпой», а человека в очках «очкариком», запутанное и противоречивое создание — homo sapiens — становится сразу простым и понятным. Охарактеризовав образ с помощью одной-единственной детали, ты избавляешь себя от бесплодных раздумий и бесполезных углублений в тайны чужой души.

В картине Котта персонажи характеризуются посредством разного рода неодушевленных предметов, которые с легкостью замещают в кадре живых людей. История любви двух шоферов — разбитного Кольки Снегирева и тихой, но гордой Риты — представлена на экране как лирический дуэт грузовиков — старой, разбитой полуторки (Колька) и величественного нового «Форда» (Рита). Они то ссорятся, бешено сигналя друг другу, то выручают один другого с помощью аварийного троса, то, помирившись, едут рядышком по лесной дороге на фоне заходящего солнца... Актеры П.Деревянко и И.Рахманова неплохо играют; их общие и крупные планы, мимика, жесты, интонации вполне адекватно служат задачам повествования. Просто автомобили людей все время дублируют. Кажется, режиссер держится за них, как человек, не слишком уверенно чувствующий себя в воде, цепляется за спасательный круг.

Третьим в этой любовной коллизии является самолет, точнее, летчик Костя (В.Иваков), перевозящий почту на ярко-красном «кукурузнике». Сам по себе Костя — «не орел», даже объясниться толком не может. Но крылатая машина — серьезный соперник. Тем более что Костя учит Риту летать. Колька места себе не находит от ревности. Увидев, как девушка парит в небе, уверенно держась за штурвал под присмотром соперника, облаченного в неотразимую летную куртку, Колька в отчаянии... угоняет Ритин «Форд» (овладевает, так сказать, ее символическим телом). Рита же, вернувшись с небес на землю, са-

«Ехали два шофера»

дится в его полуторку и отправляется мыть ее с чисто женской нежностью и заботой.

В общем, они уже любят друг друга — Рита и Костя. Но лирические недоразумения, понятное дело, на том не кончаются. Как-то вечером, придя на свидание и застав Костю в комнатушке любимой, Колька кидается в драку, а после драки бежит на летное поле, забирается в кабину «кукурузника», дергает рычаги, пытается поднять машину в воздух... Безуспешно. Главное преимущество Кости ему недоступно.

Проведя ночь в кабине ярко-красного самолета, отчаявшийся Колька с букетом, баянистом и двумя разнополыми пионерами, живущими при аэродроме, отправляется предлагать руку и сердце сдобной поварихе Валентине. Валентина — четвертая сторона этого любовного многоугольника. В отличие от остальных персонажей, она не связана ни с каким чудом техники. Но это не значит, что Валентина «человечнее» прочих. Просто в качестве подробности, описывающей ее целиком, выступает не символический предмет, а ее собственное карикатурно «богатое» тело. Этим телом образ и исчерпывается. Не случайно, торжественно, под баян приведя Валентину к себе «для беседы», Колька немедленно начинает сдирать с нее платье. Но увы... любовь — злая штука, ничего у него не выходит, и со словами: «Не могу!» — он выставляет бедную женщину вон. Та, впрочем, почти не обиделась. Зато Рита все видела через окно...

Так, излагая вполне бесхитростную любовную драму, режиссер все время пользуется набором неких материальных «подпорок». Без них нельзя: уберешь костыли и все повалится. Ведь архетипические персонажи позаимствованы из совершенно разных эпох советского кино. Неотразимый летчик Костя — из довоенных или военных комедий, где персонаж в летной форме автоматически становился кумиром женских сердец. Балабол и донжуан Колька Снегирев — явная реинкарнация шукшинского Пашки Колокольникова, героя свободолюбивых 60-х. А уж сексуальная Валентина — персонаж и вовсе в добродетельном советском кино немыслимый. Все они плохо вписываются в эпоху, представленную на экране, — 40-е или начало 50-х годов. Рассказать их историю как историю более или менее реальных *людей* с правдоподобными биографиями, вписанными в хоть сколько-нибудь правдоподобный житейский контекст, — задача немыслимая. Остается лишь рассказывать ее как историю машинок и самолетиков.

Персонажи фона тоже почти все созданы по этому принципу. Безногий герой — начальник аэродрома отождествляется с висящим на столбе репродуктором, откуда доносятся его команды и распоряжения (голос свыше — символ всевидящей и всепроникающей власти). Любимым предметом и гордостью завхоза оказывается гипсовая фигура парашютиста, которую завхоз беспрестанно и заботливо красит в белый цвет. Замотанная в платки бабка-сторожиха «привязана» к аэродромному шлагбауму, и даже тетушка Риты, которой Колька привозит козу, на две минуты появившись в кадре, прилежно строчит на швейной машинке.

«Привязанность» всех персонажей к предметам труда и орудиям производства особенно поражает на фоне полного отсутствия в фильме какой бы то ни было производственной интриги. Ни тебе соцсоревнования, ни борьбы за показатели, ни героической схватки с природой ради выполнения гражданского долга... Все то, что составляло костяк драматургии в советских картинах про шоферов, трактористов и монтажников-высотников, вытеснено за полной ненадобностью. Осталось лишь то, что может быть востребовано сейчас, — наивные любовные страдания очаровательных людей-винтиков, традиционно служившие для «утепления» производственного сюжета.

В результате действие заходит в тупик. Фабула не может развиваться ни по логике человеческого, психологического кино, ни на основе мифологических моделей соцреализма. Автору остается только одно — следовать избранной им «предметной» логике детской игры, увлеченно катая по экрану машинки.

Отчаявшийся Колька отправляется выпить в соседний поселок и там забредает в клуб. На сцене чудная декорация: портрет Пушкина, кот на дубе, три-

дцать три богатыря, где-то под потолком портрет Сталина. Интеллигентная певица в белом шарфе исполняет романс; потасканный аккомпаниатор бренчит по клавишам. Получив в глаз от ухажера очередной приглянувшейся ему дамы, Колька, очухавшись, решается на героический подвиг. Он бодро грузит в свою полуторку певицу, аккомпаниатора, пианино и всю деревенскую публику и везет к себе на «режимный» (!) аэродром. Грозный начальник в кои-то веки разрешает устроить танцы.

Сцена — два сдвинутых грузовика с откинутыми бортами. Позади этой симметричной композиции — «кукурузник», от которого к грузовикам тянутся гирлянды праздничных лампочек. Фон — декоративный, в духе соц-арта павильончик аэродрома. Все рады и счастливы, хозяева и гости галантно знакомятся... Каждый находит себе пару — даже завхоз, даже отвергнутый Костя, даже забытая Валентина. Влюбленные тем временем в сторонке, у шлагбаума, выясняют отношения. И в ответ на решительное предложение выйти замуж Рита роняет: «Выйду, если догонишь».

Тут оба бросаются к своим машинам и, порушив одним махом всю праздничную гармонию, несутся в степь наперегонки. В кузове полуторки валится на пол певица, в кузове «Форда» продолжает бренчать обескураженный пианист. Впрочем, «интеллигенция» не в претензии на столь неожиданно прерванное концертное выступление. Пианист и певица начинают наперебой подбадривать гонщиков: «Быстрей! Гони!» Машины несутся, но у Кольки внезапно глохнет мотор, и он остается с пианисткой в степи, утратив последнюю надежду на счастье.

Все пропало. Он больше не шофер. Оставив машину и сдав завхозу казенный комбинезон и ботинки, Колька устремляется в неизвестную даль. Он потерял себя. Кажется, что жизнь человека-грузовика кончена навсегда.

В эпилоге мы видим его на заводе, в муравейнике безликих рабочих, снующих возле доменных печей, смывающих копоть в замызганном душе, печально поедающих кашу с хлебом на ступеньках, ведущих в цех...

И вдруг Колька замечает свою полуторку, которую на чем свет костит незнакомый шофер. Он оживает, подходит, оглаживает родную машину и видит мелькнувший за поворотом силуэт знакомого «Форда». Не раздумывая, Колька садится за руль, бросается вслед за Ритой. Бешеная гонка, счастливый азарт на лицах. Мы не сомневаемся в том, что он теперь догонит ее. Хэппи энд.

Ну что тут скажешь? Мило, талантливо. Красивые пейзажи, симпатичные лица, а машинки и самолетики на экране выразительны, как живые. Котт — очень способный молодой режиссер с хорошим чувством фактуры, с умением выстраивать мизансцены. Ему удалось даже выполнить социальный заказ — выпарить из производственной советской комедии те простоту, чистоту и наивность, дефицит которых в нынешней жизни, собственно, и питает тягу зрителей к соцреалистическому кино. Отбросив за ненадобностью выполнение плана, партию, комсомол и борьбу за построение коммунизма, Котт собрал из советских кубиков свой собственный, игрушечный образ чудесного прошлого. Он действительно не имеет аналогов в нашем кино. Беда лишь в том, что подобный образ мог возникнуть только как результат абсолютного забвения всех реальных жизненных связей этой канувшей в Лету эпохи.

15 февраля пятница

9.30 Давай! Давай!
11.00 Давай! Давай!
12.40 Давай! Давай!
14.20 Давай! Давай!
16.00 Давай! Давай!
17.40 Давай! Давай!
19.20 Давай! Давай!
21.00 Давай! Давай!
22.40 Давай! Давай!
0.30 Нон-стоп
Давай! Давай!

16 февраля суббота

9.30 Давай! Давай!
11.00 Давай! Давай!
12.40 Давай! Давай!
14.20 Давай! Давай!
16.00 Давай! Давай!
17.40 Давай! Давай!
19.20 Давай! Давай!
21.00 Давай! Давай!
22.40 Давай! Давай!
0.30 Нон-стоп
Давай! Давай!

17 февраля воскресенье

9.30 Давай! Давай!
11.00 Давай! Давай!
12.40 Давай! Давай!
14.20 Давай! Давай!
16.00 Давай! Давай!
17.40 Давай! Давай!
19.20 Давай! Давай!
21.00 Давай! Давай!
22.40 Давай! Давай!
0.30 Нон-стоп
Давай! Давай!

18 февраля понедельник

9.30 Давай! Давай!
11.00 Давай! Давай!
12.40 Давай! Давай!
14.20 Давай! Давай!
16.00 Давай! Давай!
17.40 Давай! Давай!
19.20 Давай! Давай!
21.00 Давай! Давай!
22.40 Давай! Давай!
0.30 Нон-стоп
Давай! Давай!

19 февраля вторник

9.30 Давай! Давай!
11.00 Давай! Давай!
14.20 Давай! Давай!
16.00 Давай! Давай!
17.40 Давай! Давай!
19.20 Давай! Давай!
21.00 Давай! Давай!
22.40 Давай! Давай!
0.30 Нон-стоп
Давай! Давай!

20 февраля среда

9.30 Давай! Давай!
11.00 Давай! Давай!
12.40 Давай! Давай!
14.20 Давай! Давай!
16.00 Давай! Давай!
17.40 Давай! Давай!
19.20 Давай! Давай!
21.00 Давай! Давай!
22.40 Давай! Давай!
0.30 Нон-стоп
Давай! Давай!

21 февраля четверг

9.30 Давай! Давай!
11.00 Давай! Давай!
12.40 Давай! Давай!
14.20 Давай! Давай!
16.00 Давай! Давай!
17.40 Давай! Давай!
19.20 Давай! Давай!
21.00 Давай! Давай!
22.40 Давай! Давай!
0.30 Нон-стоп
Давай! Давай!

22 февраля пятница

9.30 Давай! Давай!
12.40 Давай! Давай!
14.20 Давай! Давай!
16.00 Давай! Давай!
17.40 Давай! Давай!
19.20 Давай! Давай!
21.00 Давай! Давай!
22.40 Давай! Давай!
0.30 Нон-стоп
Давай! Давай!

23 февраля суббота

9.30 Давай! Давай!
11.00 Давай! Давай!
12.40 Давай! Давай!
14.20 Давай! Давай!
16.00 Давай! Давай!
17.40 Давай! Давай!
19.20 Давай! Давай!
21.00 Давай! Давай!
22.40 Давай! Давай!
0.30 Нон-стоп
Давай! Давай!

24 февраля воскресенье

9.30 Давай! Давай!
11.00 Давай! Давай!
12.40 Давай! Давай!
14.20 Давай! Давай!
16.00 Давай! Давай!
17.40 Давай! Давай!
19.20 Давай! Давай!
21.00 Давай! Давай!
22.40 Давай! Давай!
0.30 Нон-стоп
Давай! Давай!

25 февраля понедельник

9.30 Давай! Давай!
11.00 Давай! Давай!
12.40 Давай! Давай!
14.20 Давай! Давай!
16.00 Давай! Давай!
17.40 Давай! Давай!
19.20 Давай! Давай!
21.00 Давай! Давай!
22.40 Давай! Давай!
0.30 Нон-стоп
Давай! Давай!

26 февраля вторник

9.30 Давай! Давай!
11.00 Давай! Давай!
12.40 Давай! Давай!
14.20 Давай! Давай!
16.00 Давай! Давай!
17.40 Давай! Давай!
19.20 Давай! Давай!
21.00 Давай! Давай!
22.40 Давай! Давай!
0.30 Нон-стоп
Давай! Давай!

27 февраля среда

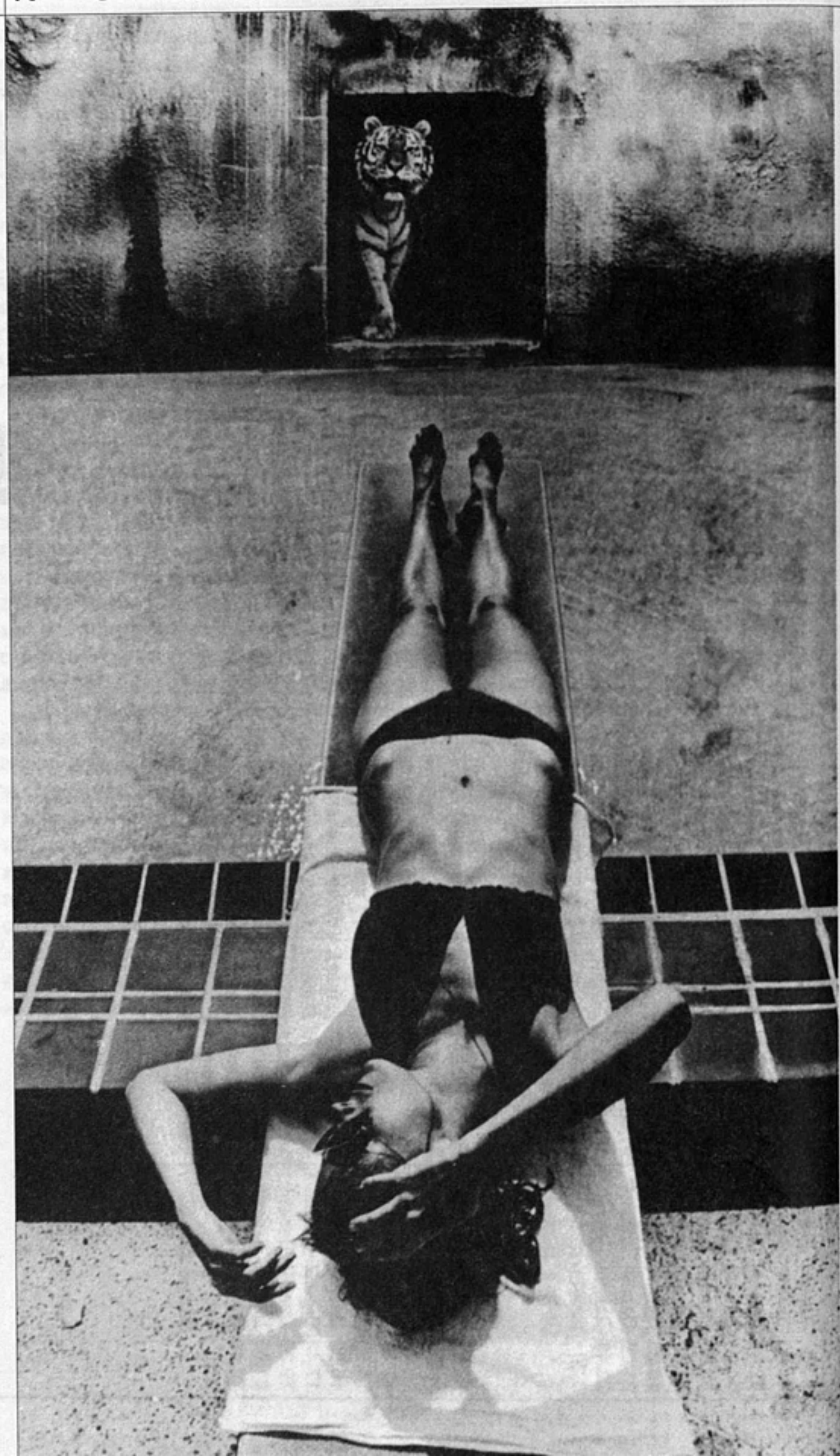
9.30 Давай! Давай!
11.00 Давай! Давай!
12.40 Давай! Давай!
14.20 Давай! Давай!
16.00 Давай! Давай!
17.40 Давай! Давай!
19.20 Давай! Давай!
21.00 Давай! Давай!
22.40 Давай! Давай!
0.30 Нон-стоп
Давай! Давай!

28 февраля четверг

9.30 Давай! Давай!
11.00 Давай! Давай!
12.40 Давай! Давай!
14.20 Давай! Давай!
16.00 Давай! Давай!
17.40 Давай! Давай!
22.00 Яма
0.00 Нон-стоп
Яма

Киноклуб «35 мм»
Центрального Дома Предпринимателя Покровка, 47/24
Тел.: 917-5492, 917-1883

КОММЕНТАРИИ



Джерри Улсмен.
1974

АНДРЕЙ ДМИТРИЕВ

Стеклянный зверинец

В первые же часы после нью-йоркской катастрофы президент США Буш заявил, что свобода будет защищена. Помимо традиционной риторики, слова о свободе, как я думаю, предупреждали опасения многих о неизбежной в условиях войны атаке государства на свободы граждан. Владимир Войнович заявил, что миру и всем нам, по-видимому, придется смириться с некоторыми неизбежными проявлениями тоталитаризма, с ограничениями свободы. В этих словах не было эпатажа — писатель лишь высказал вслух то, о чем подумали многие. В начале ноября, отправляясь в Америку, я уже мог сказать себе, что в России со стороны государства не произошло видимых ограничений свободы по сравнению с тем, как дела с нею обстояли до сентября. Вернувшись в Россию, я могу почти то же сказать и об Америке. Да, усилены меры безопасности в аэропортах, ужесточены правила въезда в страну, создано некое сверхминистерство безопасности с неопределенными пока полномочиями, необходимо предъявление удостоверений личности при покупке билетов на поезда и междугородные автобусы. Но, скажем, гнусного шмона прохожих, вот уже который год позорящего Москву, в Нью-Йорке как не было, так и нет.

Вернувшись из Америки, я застал мой город в снегу и в некотором волнении по поводу того, кто из героев телевизионного проекта «За стеклом» получит вожделенную квартиру. Страну волнует и судьба участников иного, конкурирующего телепроекта — «Последний герой». В который раз я мог убедиться в том, как общество, столь чутко и нервно реагирующее на тоталитарные поползновения со стороны государства, не желает обуздывать и даже лелеет таковые в себе самом.

Впервые я подумал об этом в связи с той же Америкой — во время импичмента президенту Клинтону, не пожелавшему дать прямой ответ на вопрос: спал он или не спал с Моникой Левински. Советский тоталитаризм наиболее ощутим был в ситуациях, когда не диссидента даже, но вполне лояльного человека, что называется, брали руками за лицо. Скажем, выносили его личное, семейное дело на суд товарищей по партии. Избавляясь от тоталитарного гнета, большинство из нас бежали от повседневного унижения человеческого достоинства, от тотального вмешательства власти и коллектива в нашу жизнь. И вот на наших глазах целая страна, являющаяся оплотом демократии, свободы и того, что называется privacy, превратилась в одно сплошное и не прекращающееся советское партсобрание. Де-юре это можно было трактовать как торжество

демократической процедуры. И трактовали. Де-факто миру был явлен механизм самоуничтожения демократии. Ибо нет перспективнее способа покончить с демократией, нежели ее именем и ее процедурами попрать ценности и принципы, ради защиты которых она существует.

Конечно, в свободной стране единственным несвободным гражданином является глава государства (в противоположность тирании, где свободен только тиран). Но его несвобода, вытекающая из его обязательств, вовсе не лишает его права оставаться человеком, не посягает на его человеческое достоинство. И то, с какой страстью ему в этом праве отказывали, говорит о том, что даже свободное общество подвержено тоталитарным инстинктам. Судья Старр лишь выпустил их наружу. Не пожелав сказать правду в ситуации, не подрывающей национальную безопасность, но разрушающей его privacy и его семью, Билл Клинтон поступил как мужчина, как человек с достоинством и, кстати, как законопослушный гражданин (закон не обязывает свидетельствовать против себя). Чего хотело население США от Билла Клинтона? Того же, что и участники коллективных тоталитарных экзекуций в каком-нибудь совковом НИИ от какого-нибудь честного, но ненароком загулявшего работягидиректора: *пусть во всех подробностях покается, пусть прощения попросит, а мы уж, так и быть, простим...* Билл Клинтон попросил прощения. Его простили.

Тому полгода, как мой друг, живущий в Париже, рассказал мне о небывалом успехе доселе заштатного 6-го канала французского ТВ. Программа о людях, на глазах у всей страны живущих в «стеклянном доме», побила все рейтинги. Первые же персонажи, изгнанные, согласно правилам игры, из «стеклянного дома» зрительским голосованием («разумеется, арабы»), стали любимцами остальной, не голосовавшей части нации. Прошло полгода, и российское ТВ построило свой «стеклянный зверинец».

Чем так увлечен европейский (французы тут, как мы знаем, тоже не первые), а теперь и российский зритель?

Тоталитарным социальным экспериментом.

Казалось бы, уж нам-то они не в новинку, уж нас-то должно первых стошнить! При одной мысли о том, чтобы снова стать подопытными, нас и впрямь тошнит. Но оказалось, что в нас, как и в европейцах, сидит-таки тайное желание побыть в роли всевидящего и всевластного экспериментатора.

Телевизионные «стеклянные дома» на диво наглядно являют собой суть и смысл всякого тоталитарного эксперимента и обнажают главный кайф любой тоталитарной власти. Это своего рода идеал тоталитарного общества — и мечта любого диктатора. Ты обещаешь людям некий маленький рай в конце пути, если они будут ревностно выполнять все твои условия, нелицемерно жить по твоим правилам. Ты делаешь их жизнь абсолютно, во всех смыслах и ипостасях, прозрачной для тебя. Затем ты предаешься своей главной радости: изымаешь, изгоняешь любого участника управляемой тобой жизни по своему усмотрению. Разумеется, решение принимается коллективно, телезрители становятся своего рода хунтой или политбюро: важно голосуют! Все существо, вся цель и страсть твоей власти именно в этом — в праве изъятия из социума неугодного, в изгнании, уничтожении того, кто на твоих всевидящих глазах всеми правдами и неправдами пытается предотвратить свою социальную смерть. Или же ты предаешься самой утонченной радости диктатора-тоталитария: предоставляешь подопытным самим решить, кого из них следует убрать, превратить в изгоя и лишенца.

Для того чтобы понять, с какими чувствами глядел Сталин на толпы подданных с трибуны мавзолея или Андропов — на московских прохожих из окна своего лубянского кабинета, необязательно читать хороший роман «Дети Арбата» или разоблачительные мемуары отставных чекистов. Хотите знать, что на душе у тирана — загляните себе в душу в тот момент, когда вы в очередной раз с увлечением или раздражением, но всегда заинтересованно включаете телевизор, дабы подсмотреть в один из «стеклянных домов».

Беда не в амбициях ретивого американского судьи и не в коммерческих интересах европейских и российских телевизионных менеджеров. И судья, и телевизионщики лишь предоставляют услуги, лишь чутко реагируют на явные

и скрытые социальные импульсы. Но это не значит, что их совесть чиста. Потакание низменным инстинктам во все времена называлось растлением.

Преодолеть на уровне государства, идеологии и культуры — увы, не значит *изжить*. Ничто не может быть изжито, и это сродни закону сохранения энергии. Любое варварство, преодоленное современной европейской цивилизацией (и в преодолении этом суть цивилизации!), не изжито. Оно либо затаилось в потемках людских душ, либо, обретя респектабельный вид, правит бал открыто.

Мы ужасаемся, когда узнаем, что какой-нибудь сподвижник Басаева или Хаттаба торгует людьми. Мы с горечью и страстью обсуждаем, как с этим покончить, не находя согласия лишь в методах... Затем мы начинаем спорить о вещах куда более приятных и, с нашей точки зрения, вполне нормальных: стоит ли «Локомотиву» продать Нигматуллина? За Робсона, говорят, и копейки получить нельзя, а вот за Титова десяток «лимонов» вполне можно слудить и поправить дела уставшего «Спартака». Хорошо бы, конечно, купить Фигу или Зидана, но разве мы можем заплатить «Реалу» столько, сколько за них заплатил «Реал»!.. Миллионы мальчишек и юношей мечтают быть проданными подороже, потому что проданным тоже перепадает. И немалые, запредельные деньги!..

И при чем тут Хаттаб с Басаевым, и к чему мои намеки? В Чечне — подвал, побои и похлебка, а тут — миллионы и всемирная слава.

Я не намекаю, я именно *то* и говорю.

И в Древнем Риме многие рабы, те же гладиаторы — предтечи нынешних футболистов, — были не беднее своих хозяев, а став вольноотпущенниками, строили себе дворцы. В произведении Петрония под названием «Сатирикон» живо описана гулянка такого персонажа, как сказали бы теперь, «повесившего бутсы на гвоздь»... И добровольность рабства не внове. Откройте Ключевского и убедитесь: крепостное право в России утвердилось не путем насильственного порабощения. Крестьяне сами пошли в крепость к своим будущим владельцам, с тем чтобы переложить на них свои долговые, а затем и все прочие обязательства.

Между человеком, проданным в рабство бандитом и живущим в скотских условиях, и, скажем, великим Николя Анелька, от которого избавился тот же «Реал», продав его за десятки миллионов долларов, есть разница, с точки зрения обстоятельств жизни. С точки зрения принципов цивилизации, меж ними разницы нет. Век не смогу забыть историю, когда игравший в «Реале» Анелька позволил себе высказать пару нелестных слов о клубе. Его примерно наказали. Отлучили от игры и в то же время отказались продать, пока прилюдно не извинится. Уйти сам в другой клуб Анелька, будучи не свободным человеком, но собственностью, *разумеется*, не мог. Мировая футбольная общественность отнеслась к позиции хозяев клуба «Реал» с пониманием, хотя и просила учесть трудность характера: брыклив, да ведь молод, а какой талант! Говорилось Анелька буквально следующее: «Ты — собственность, за тебя вон сколько заплачено, ты это что о себе возомнил? Извинись, чтобы другим неповадно было, или сдохнешь на скамейке запасных». Анелька, бедняга, прилюдно извинился. И лишь тогда над ним сжалились — милостиво продали в другой клуб.

Мне говорят: таков футбольный бизнес, разрушать его нельзя — он весь построен на торговле людьми. Добавлю: это успешный бизнес. Вот прочие бизнесы — они куда менее успешны.

Представим себе ситуацию, при которой театр выставляет на продажу актера, чтобы обновить декорации.

И пусть борец «за нашу и вашу свободу» вообразит себя проданным хозяевами телеканала — какой-нибудь газете или другому телеканалу. А стоит вообразить — наконец-то перестанут обвинять в продажности! Ведь продаваемый не сам продается.

Еще насущнее представить: какой-нибудь нищий провинциальный госпиталь продает пару своих чудо-хирургов какой-нибудь ЦКБ и на вырученные деньги покупает томографы, десяток дешевых медсестер и санитарок да еще ремонтирует родильное отделение.

Отчего бы и не представить? Дела пойдут прекрасно, если, конечно, соблюсти два условия. Первое: продаваемым должно прилично перепадать от продажи. То есть и актер, и журналист, и хирург (инженер, рабочий, менеджер etc.) должны мечтать быть проданными подороже. И второе: добровольный и свободный выбор места работы должен быть предельно ограничен, по примеру футбольного бизнеса, где в «свободных агентах», то бишь вольноотпущенниках, остается лишь отработанный материал.

Возможно, это решение всех проблем. Думаю, экономисты одобрят: им ведь главное, чтобы рынок был свободным, а свободен ли человек — не их забота. К примеру, Андрей Илларионов так прямо и говорит: долговременная либеральная экономическая политика успешно работает при *любом* режиме. Боюсь, он прав.

Возможно, все согласятся жить в таком мире. Но это будет уже другой мир.

Извинился грешный Клинтон. Извинился несдержанный Анелька. Должно быть, изгнанные из «стеклянных домов» неудачники извинились перед своими близкими и «болельщиками» за то, что не оправдали их надежд.

Судья Старр остается оплотом демократии. Хозяин клуба «Милан», удачно купивший Шевченко и выгодно продавший и купивший немало других людей, стал главой правительства Италии, Европа в целом одобрила этот выбор. Хозяева телеканалов, позволившие нам заглянуть в «стеклянные дома», продолжают свою нелегкую борьбу за свободу слова.

Но есть и повод для оптимизма. Кто знает, может быть, оно и хорошо, что тоталитарное и прочее варварство, живущее в нас, канализируется в футбольной и телевизионной, а также в родственной им сфере публичной политики? Может быть, это и впрямь пресловутое «вытеснение»? Возможно, так мы спасаемся от того, чтобы несвобода и склонность к унижению человеческого достоинства, вдруг выплеснувшись из темных уголков наших душ, не накрыли нас с головой, подобно нефтяному пятну на поверхности живой реки?

Надеюсь, что так. Тем более что американцы — пусть неофициально, но в многочисленных письмах и уличных интервью — извинились перед Клинтоном. А жену его, после всех публичных унижений, даже сделали сенатором от штата Нью-Йорк.

НАСЛАЖДЕНИЕ И ДОЛГ

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Синтез

Поставив «Медею. Материал» (по пьесе Хайнера Мюллера), Анатолий Васильев нагнал себя лучшего. Подобно тому как «Васса Железнова. Первый вариант» положила предел васильевскому психологическому театру, став кульминацией «дошкольного» периода режиссера, «Медея» завершила многолетние труды в «Школе драматического искусства». Перестав отдаваться психологическим отношениям, Васильев почувствовал, что «избавился от старения». Занявшись экспериментальным мышлением в театре, преодолевая парализующую, разрушительную для режиссера тяжесть педагогики, Васильев ставил спектакли реже, чем хотелось его поклонникам. Не говоря о том, что даже самым верным из них порой казалось, что он загоняет себя в угол. Уйдя в самоволку из цивилизованного (буржуазного) театра и начав сначала, он отправился в альтернативное путешествие, доступное победителям-неизоляционистам.

Выйдя из добровольного подполья и достроив город-театр (на Сретенке), в котором просторные улицы ведут в самые разные пространства — от шекспировского «Глобуса» до суперсовременных, Васильев свел «концы и начала». Исступленная сосредоточенность режиссера (что важно, не постановщика только), его педантичное безумие остановили падение русского театра. Причем несмотря на угрозу тупиков, которые мерещились на отдалении. Поставив в своей студии на Поварской моноспектакль с француженкой Древиль по греческой трагедии в парафразе немецкого, пограничного для восточной и западной Европы драматурга, Васильев засвидетельствовал «интернационализм русской режиссуры» (Мейерхольд). Но не как фигуру речи. Тут сошлись французская отделка, протестные порывы Мюллера и Васильева, немецкая дисциплина, греческая чувственность и русская метафизика.

Вольтову дугу между давней «Вассой» (первоначально эта пьеса называлась «Мать») и последней «Медеей» напрягает внешнее обстоятельство: в центре обоих спектаклей — незаурядная женщина. Тогда играла Елизавета Никищихина с ее врожденной трагической складкой. Теперь Валери Древиль — нерасчетливо и точно. (Совсем иную, лирическую жертву ревности она сыграла в васильевском «Маскараде» на сцене «Комеди Франсез».) Другое объединяющее обстоятельство: и тот, и новый спектакль, между которыми, по существу, ноль сходства, поставлены свободным, зрелым режиссером. К тому же нашедшим непротиворечивый синтез строгого канона и спонтанности. Не то чтобы этих качеств Васильев был лишен в других начинаниях. Но эти — каждый по-своему — завершают его долгие периоды и разрешают поставленные в них цели.

В нашем разухабистом театральном пейзаже эта «Медея», редко идущая не только из-за курсирующей туда-сюда «гистрионки» Древиль, приобретает черты легенды, сравнимой с «Гадибуком» Вахтангова эпохи военного коммунизма.

Речь, разумеется, идет совсем не о внутритеатральном событии, всегда более или менее частном. Но о позиции и методе, обеспечивших победительную

стратегию Чужому — другому театру и человеку. Эта неоклассическая и одновременно радикальная позиция греет не только тем, что вот «живет такой парень» и побеждает. Но тем, что тревожный и выносливый Васильев давным-давно понял, как важно «не жалеть потерянного времени» — одну надежду на возможность сделать что-нибудь живое.

Ревнители цивилизованных зрелищ и потребительских резонов «шили» ему герметизм, снобизм и маньеризм. А Васильев шел, шел и, сам признается, «нашел простые формулы слов для простых мыслей человека... нашел античный миф за Берлинской стеной в дырах на месте знаков синтаксиса, подобных дырам от снарядов». Понятно, что говорить об асоциальности этого «мифотворца», как, впрочем, немногих других, кто озаботился величием замысла, не приходится.

Васильев взметнул, поставив очень простой и очень сложный — «маленький» спектакль, одев свою Медею в маленькое, хотя не черное, но неизменно модное платье. Актриса, играющая трех персонажей, в поисках режиссера пока больше не нуждается.

Непоправимый романтик, Васильев положил жизнь на разработку одного непреходящего сюжета. «О театре». Кино, которое рефлексирует о кино, немало, а театра о театре днем с огнем не найти. Этот сюжет Васильеву подарил Пиранделло, в котором он обрел своего главного автора XX века. Именно такой сюжет стал центральным в его экстатичной, минималистской и эпической «Медее». Тот же сюжет профильтровал в спектакле историю театра как «театр игры».

Это «бедный» — волнующий, интеллектуальный театр. Тут все приемы обнажены, а коленки дрожат. Так Васильев, уже в соавторстве с Мюллером («гэдээровским деконструктивистом», нарочно, то есть себе и во вред, и на пользу, не уехавшим на Запад), демифологизировал собственный миф в сценической иллюзии. Васильев, строитель театра и человек с биографией, рванул не на пустом месте именно с «Медеей», не подчиняющейся внешней необходимости, пропущенной сквозь материал немецкого разрушителя и создателя мифов. Мифологический материал откликнулся внебытовым устремлениям режиссера. Искусственная, «варварская» ритмика речи приобрела в спектакле интимное и одновременно «футуристическое» звучание «вне жизненных польз» (Хлебников). В современной женщине Васильев раскопал архаические корни. А героиню отстранил от актрисы. Древиль идет по игровому пространству к стулу, к которому прилипнет на весь спектакль, как к трону или галере, в льняном платье-халатике с конструктивистским рисунком (возможно, трогательная реплика на конструктивистский, хотя стилизованный костюм таировской Федры — Алисы Коонен), в черных «лодочках» и закуривает. Перед тем как начать свои роли.

Именно «Медея» стала последней опорой Васильева в его отказе от так называемого реализма, в его интересе к игровым композициям, где типичное перевоплотилось в экстраординарное.

Ломая обыденные французские (как прежде русские) интонации (переведенный текст короткой пьесы зритель читает на экране-заднике, играющем тут еще одну главную роль), Васильев выводит актрису за границы эффектной роли и превращает в героиню труднопостижимого мифа. Хрупкая «сверхмарионетка» и пламенная Древиль с преувеличенной речью и пластикой, исполняющая три роли (почти хор), воссоздает некамерный образ. Его — в порядке бреда — можно назвать даже не скульптурным, а «орхестровым» (или оркестровым). Так Васильев, усиливая экономию средств, достигает победы над театральной иллюзией театральными же средствами. Но в их первородном, неметафорическом — опрозраченном значении. Ограничения, установленные мизансценой, высвобождают внутреннюю силу и жесткую выучку. Неудобная мизансцена сдерживает стихийную Медею, прикованную (как Прометей) к стулу актрису, откуда она кидает в тазик спичку, воспламеняя свое отравленное платье — подарок невесте Язона. В огонь полетят и тряпичные куклы-«дети» с распотрошенным нутром, из которого посыплются рисинки и пойдет запах гари...

Вот Древиль накладывает на сцене грим, делает маску. Васильев прямодушно вспоминает и греческую трагедию, и Кабуки с его «искусством находиться на грани между тем, что есть, и тем, чего нет». Вспоминает о маске, дающей героям сверхъестественную мощь. И получает ту «чрезмерную обобщенность образа», о которой говорил в статье «О синтезе искусств» Эйзенштейн в связи со

странным сходством древнегреческого спектакля с полурелигиозными представлениями театра Но или еще более древнего китайского театра Мэй Ланьфана, когда «нереальный и по содержанию, и в качестве «сценического факта, а не реальности» сюжет сливался с полукультовым экстатическим действом исполнителя. Маска или роспись лица, сводившая облик к условному сочетанию и жестам — уже не движениям, а полуритуальным условным знакам, в которых почти не проследить отправной бытовой точки, и т.д. и т.д.»[1].

Итак, минимум аксессуаров. Две медные пластинки — условные зеркальца, образ зеркала, «размножающее» лицо («Да зеркало Это не Медея»[2]), возбуждающее чувственность и нерв субъективизма. (Недаром Еврипида называли «самым романтическим поэтом Греции».) Баночки с белилами-кремом, баночка с косметическими салфетками, которыми она будет накладывать на лицо маску, отстраняя «Медею», «Язона» от себя, актрисы.

Спектакль построен на разрывах современного материала и мифа, динамизма и статики, приручeнной мизансценой и освобожденной от заземленности актрисы, привившей к своей классицистской рациональности васильевский дичок подсознания, экрана, на котором плещутся черно-белые волны бесшумного моря-океана (по слухам, Тихого), и тонкой аудиокомпозиции. В результате — после прихода служителя театра, «вестника», с дощечкой-объявлением «Спектакль закончен», в то время как Древиль остается на месте, продолжая «Медею» во времени уже без посмертной маски, — магическое воздействие. Сходное ощущение по другому поводу как-то давно описал Васильев: «Мы смотрим на волну, но пробегает перед нами вся жизнь. Понимаете?» Весь театральный сюжет.

Хайнер Мюллер, возможно, не без оглядки на своего любимого Клейста, который на античной основе создал в «Пентесилее» «новый колоссальный миф вселенского значения» (Н.Я.Берковский), создает в «Медее» новый камерный миф о бунтарке, варварке, актрисе, объясняющей жанр своего божественного спектакля: «Смейтесь Я хочу видеть вас смеющимися Моя пьеса комедия». Васильев же в эту трагедию дель арте вводит тему «Женщина и море». Игру страстей на фоне немого кино — бурлящего океана. Вводит эпический прием, еще один эффект очуждения артистической стихии, когда на экране сменяются кадры стихии природной. Монтажный синтез запечатленной на пленке природы и невычерпанной природы театрального искусства. Элементарный, казалось бы, прием производит необыденное впечатление.

Такой вот клиповый миракль.

Кадры моря (однажды Древиль обернется и взглянет на картинку) сквозным присутствием действуют усмиряюще и провокативно. Они остужают мятежную актрису в роли «суки», «потаскухи» Медеи. А также всех актеров, которые — по тексту — «дети предательства». Они вырывают из театра «образ Медеи» в морскую пучину, где изгиляется рыба, на воздух, в котором носятся чайки.

«Язон. Когда же это прекратится. Медея. Когда это началось Язон»

Ритм — первичный опознавательный знак режиссуры — становится опорной конструкцией этого синтетического спектакля, в котором длится эхо театрального синкретизма.

Двусмысленность маски и условность представления усложняются трагическим гротеском, необиходным измерением Медеи («ваша мать сейчас даст спектакль»), играющей Язона. Вот она, сняв платье для мести, покажет привязанный к ногам фаллос. Потом — по ходу дела — проткнет его заколкой. «Я не женщина и не мужчина». Нетрюковой режиссерский жест пробуждает в женственном театральном персонаже надчеловеческий миф. «Все искусство гротеска есть не что иное, как борьба между Stoff und Form (материалом и формой)» (Мейерхольд). Васильев в этой борьбе, которую разыграл Хайнер Мюллер, побеждает игрой живой фактуры с мертвой натурой. Но главное — самопознанием современной и старинной, приголубленной Васильевым не только прошлым летом на Олимпиаде, театральной практики.

История альтернативного театра и персонального мифа Васильева сохраняется. Неленивые любители кино могут полюбопытствовать.

---

[1] Эйзенштейн С. Монтаж. М., 2000, с. 402.

[2] Здесь и далее в цитатах знаки препинания Хайнера Мюллера. — *Прим. ред.*

ИЗ ЖИЗНИ ОТРАЖЕНИЙ

АНАТОЛИЙ КОРОЛЕВ

Двадцать лет спустя...

Год с лишним назад ровно в полдень хмурого декабрьского дня у меня зазвонил телефон.

Первый незнакомый голос сообщил мне, что сейчас со мной будет говорить господин Грымов; второй незнакомый голос сказал: «Это Грымов». И предложил встретиться. «Это не телефонный разговор».

Я, признаться, не сразу сообразил, кто со мной говорит.

«Лучше прямо сейчас», — подчеркнул незнакомец.

Ах, это же известная личность, осенило меня, режиссер, маэстро рекламы, кутюрье клипов и... И я заинтригованно согласился.

Трубку снова взяла секретарь, чтобы назвать адрес.

Увы, жизнь писателя бедна на события. Годы одиночества за рабочим столом. Утренний кофе в пустой кухне. Записная книжка, в которой едва ли пятьдесят телефонов. Единственная толпа — три тысячи книг в моей библиотеке, но, согласитесь, это самое безмолвное многолюдье, какое может быть в жизни.

Выключаю ноутбук с эскизом романа «Коллекция» (странного совпадения моей «Коллекции» и «Коллекционера» Ю.Грымова я тогда еще не заметил).

Одеваюсь. Через час я должен быть где-то у черта на куличках, в районе Даниловского кладбища, на остановке «Завод «Стеклоагрегат», куда меня доставит от Шаболовки за отсутствием собственной машины трамвай № 26, и далее пешком... Признаюсь, я и на трамвае давно не ездил. Уже на ходу достаю с книжной полки словарь русских фамилий, чтобы хоть как-то приготовиться к загадочной встрече, цель которой мне абсолютно непонятна. Грымов — редкая фамилия... Ага, «грым» — у древних славян это огражденное священное место, куда ударяет гром.

Значит, фамилия дешифруется так: *тот, кто ограждает гром.*

М-да, этот человек умеет ставить препятствия, подумал я, захлопывая книгу.

Всю дорогу я, вроде героя «Театрального романа», ломал голову, что же последует за этим звонком, вспоминая максудовское: «Наверное, он хочет поменяться со мной комнатами».

Миновав кладбище, набитый битком трамвай свернул на Загородное шоссе, я вышел один на указанной остановке и увидел вдали искомое здание из сплошного стекла в духе Ле Корбюзье. Дул зимний ветер. Два краснощеких милиционера в тулупах караулили полосатый шлагбаум. Один из них связался по рации: «Тут какой-то Каралев к Грымову». «Пропустите», — скомандовал микрофон.

Минуло еще пять минут, я оказался в тепле, в европейских интерьерах современного офиса и через распахнутую дверь кабинета увидел человека с демо-

нической бородкой, которого я, конечно, сразу узнал. Это и был знаменитый Юрий Грымов, арт-директор студии «ЮГ», автор трехсот роликов и видеоклипов, за которые получил чуть ли не сотню российских и международных призов, увенчанный золотой медалью фестиваля Golden Award of Montreux, постановщик авангардного фильма «Му-Му» и блистательной серии «оживших» картин классиков русской живописи на РТР.

В его руках сверкал иглами света прозрачный предмет. Кажется, это был хрустальный фаллос.

«Я хотел бы, чтобы вы написали сценарий», — сказал Грымов, громко пряча коллекционную вещь в ящик стола.

О том, почему именно я, — в самом конце.

«Как вы меня нашли?»

«Я прочел ваш рассказ «Stop-модель», который, может быть, однажды и сниму, — сказал Грымов. — Но сейчас у меня к вам другое предложение...»

Сейчас не время говорить о том, что именно предложил мне Грымов в тот хмурый декабрьский день. Однако предложение было настолько неожиданным и заманчивым, что я согласился. Предупредил, правда, что сценарии писать, как это принято среди профессионалов, не умею, а вот как нельзя — попробую.

Прошла пара недель.

Я изложил решение задачи в нескольких эскизах, которые Грымов одобрил и... со свойственным ему бешеным азартом предложил мне с ходу включиться в работу над фильмом «Коллекционер», съемки которого уже шли в павильоне Киностудии имени Горького.

«У нас нет финала», — заявил он.

Съемки! И где? На студии, где я не был чуть ли не двадцать лет!

Я дрогнул... Сценарий, написанный Леваном Варази, Таней Егеревой и самим Грымовым, рассказывал загадочную историю о трех дружках, которые в поисках смысла жизни и в состоянии духовного бегства оказались сначала в рабстве у деревенской бабы Марго (эта смачная брутальная линия из фильма ушла, а жаль!), а затем стали гостями в доме великого ловца душ и вещей, некоего загадочного Коллекционера по имени Александр, который собрал в свою золотую паутину коллекцию рыб и музыкальных инструментов, коллекцию часов и бабочек, птиц и станков, книг и фаллосов... Его дом, похожий на воронку Дантова ада, окружен ливнями и грозами, а дочь мага умеет разговаривать с растениями, птицами, часами и мертвыми бабочками.

Сценарий представлял собой стильный и неожиданный авангардный проект, лишенный, однако, цельности, которой практически невозможно добиться, если текст пишут в три руки. Я же пришел четвертым.

Понимая всю щекотливость вторжения в чужой замысел, я ничего не стал переписывать, а предложил ряд необходимых, на мой взгляд, сокращений и вписал несколько новых историй.

Главное мое предложение по «Коллекционеру» было таким. «Юра, — писал я, — в твоей коллекции не хватает еще одной, может быть, главной части — коллекции людей. Невозможно вот так просто, ничем не рискуя, попасть в дом Александра. Три друга не подозревают, что выхода из коллекции нет, что все они обречены стать экземплярами страшного собрания... А Александр — это же современный Ной. Он собирает в свой ковчег «всякой твари по паре» перед новым всемирным потопом и концом света».

Из написанных мной двадцати эпизодов окончательно в режиссерский сценарий вошли, наверное, пять или шесть, в том числе история с сексуальным чучелом медведя и финальное прощание мага с Ильей, которого хозяин будит среди ночи и ведет к унитазу.

«Мой дом устроен по образу и подобию человека. Выход только один».

«Я говно?» — пугается юноша (которого великолепно сыграл фоменковец Евгений Цыганов).

«Нет. Ты человек, а живые коллекции не нужны!»

Одним словом, из отшельнического кабинета писателя я со всего маху влетел в съемки дерзкого, масштабного фильма, а, явившись на студию, оказался в мире, который отчасти был сотворен с помощью моих собственных слов.

Мой первый день совпал со съемками сцены, где Петренко с мрачным азартом смаковал мой пассаж о том, как медлительна мысль Хайдеггера и насколько короче энергия мата...

Не скрою, я был потрясен тем, что увидел.

Я не представлял, насколько мощно может Грымов выстраивать свой космос в блистательных декорациях художников Маши Турской и Сергея Иванова. Круглая центральная башня-гостиная, где под стеклом барокамеры красовалось чье-то спящее тело, была окружена лабиринтом коллекций: допотопные станки эсэсэровской эпохи, птицы в клетках, роскошный попугай с радужным хвостом, три одинаковые собаки, дикобразы под диванами, ноты, книги, барабаны, мрамор статуй, бронзовый Будда, рояль, дыни и виноград, флейты и фаллосы.

А вот коллекция рыб!

Я в восхищении опустился на жесткий диван возле неглубокого бассейна. У моих ног плавали рыбы, морща поверхность воды плавниками и бросая на стены из кафеля рябь отражений. С потолка свисали корни дуба, чья верхушка уходила в небеса, а из круглой банки на меня пялилась жаба, и было видно, как колышется ее желтое брюхо. Не скрою, в этом бесконечном скоплении вещей мне было приятно увидеть скелет зайца-курильщика, которого я придумал месяц назад, и надо же! Теперь изящного монстра можно потрогать руками; скелет отбрасывает тень, и, кажется, художник Иванов тоже доволен.

В будущем писатель будет писать не словами, а иллюзиями всего мира; они будут воплощаться в формах подлинной жизни, и вместо меня на том диване возле бассейна с коллекцией рыб сядет читатель, а мозг писателя алчно затянет его внутрь, как моллюск, который обволакивает песчинку, чтобы накормить ее досыта жемчугом.

Забегая вперед, скажу, что Грымов сделал замечательный фильм, построенный по принципу музыкальной сюиты. Это золотая анаконда, плывущая в русле музыки. Он не пересказывает историю, а чарует, околдовывает, внушает глазу переживания сердца. Его ценность скрыта в обратной реакции зрителя, в чувствилище его нервных окончаний. Если ты жив, лента заденет тебя за живое. Фильм, к сожалению, слишком короткий. Обычных полутора часов для подобной конструкции мало. Режиссер мыслит декором и вариациями внушений. Строгие рамки сюжета не годятся для этого чувственного водопада. В нем есть место для повторов и каталога эмоций. Его истинный формат в два раза больше.

P.S. В конце съемочного дня я вышел из павильона и пошел в сторону своей молодости — к главному корпусу, который тревожно мерещился в весенних сумерках. Ни звука! Ни одного горящего светом окна! Я вошел внутрь мертвого здания, где горел неяркий свет в пустых коридорах, и замер от ужаса. Я впервые увидел, что все умерло, все кончилось, все прошло — что я постарел.

В молодости я мечтал пробиться в кино. Мой первый опыт был неожиданно удачным. Я тогда работал в Перми, тянул репортерскую лямку в местной газете. Моя месячная зарплата равнялась шестидесяти пяти рублям. Пролистав как-то валявшийся на столе сборник киносценариев, я наткнулся на сюжеты для «Фитиля» и решил изваять нечто подобное.

Место действия — лаборатория телефонного завода (я жил как раз недалеко от него), идет испытание новой модели. Из кутузки менты привозят хулигана, которому выдают подручный инструмент. Ломайте, пожалуйста. Громила профессионально берется за дело — пытается ломиком раздолбать монетоприемник, оторвать плоскогубцами трубку, выбить ударом стамески диск. Ни фига! Сделано на совесть. Детина чуть ли не плачет, на ватных ногах его тащат к двери. Комиссия ликует. Финальная реплика антигероя: «Образец на выставку делали, гады?! А «серийку» все равно уделаем!»

Этот опус был неожиданно принят. По нему сняли сюжет. М.Кокшенов профессионально сыграл врага телефонных аппаратов, а я получил немыслимый гонорар да еще и потиражные от ВААП (сюжет взяли соцстраны: тема телефонного вандализма была актуальной). В общей сложности мне выплатили полторы тысячи рублей. Для нищего журналиста в Перми — запредельная сумма.

Вдохновленный успехом, я решил принять участие в конкурсе Госкино СССР на лучший сценарий для детей и юношества. За двадцать четыре дня написал киносценарий «Каждый охотник желает знать, где сидит фазан» (66 страниц текста), в котором в отвязно комедийном ключе описал историю городского портняжки-отца, который в панике от желания глупого сына-школьника тоже стать портным.

Сегодня это читать невозможно, но тогда, в 1975 году, в этой выдумке мерещилась какая-то правда жизни.

Сценарий получил поощрительную премию, был принят к производству Киностудией имени Горького. А я задумал поступать на Высшие курсы. Еще бы! Два года учебы в Москве. Стипендия. Закрытые просмотры. Я увижу наконец «Сладкую жизнь» Феллини!

Но меня не приняли. Видно, я слишком хотел понравиться, а нет ничего подлее этой стратегии заискивания. Ты должен быть самим собой — слоном в посудной лавке, а не мытой посудой.

В мрачнейшем настроении я вернулся в Пермь и вдруг потерял интерес к кино, точнее, к советскому кино «для детей и юношества». Бросив работу в газете, с азартом принялся за роман «Мотылек на булавке в шляпной картонке с двойным дном». Это была философская проза, написанная в форме приключенческого вестерна — пародии на гражданскую войну.

Без моего активного участия сценарий «про фазана» медленно, но верно пошел ко дну. Его снова и снова пытались запустить в производство, но безуспешно. Почти с облегчением я узнал, что договор расторгнут.

Я тогда думал, что навсегда расстался с мечтой о кино. И если моя писательская судьба обретала черты прибоя и даже шторма, то отмель кино была пуста, забросана илом, и только чайки памяти бродили по берегу в поисках поживы.

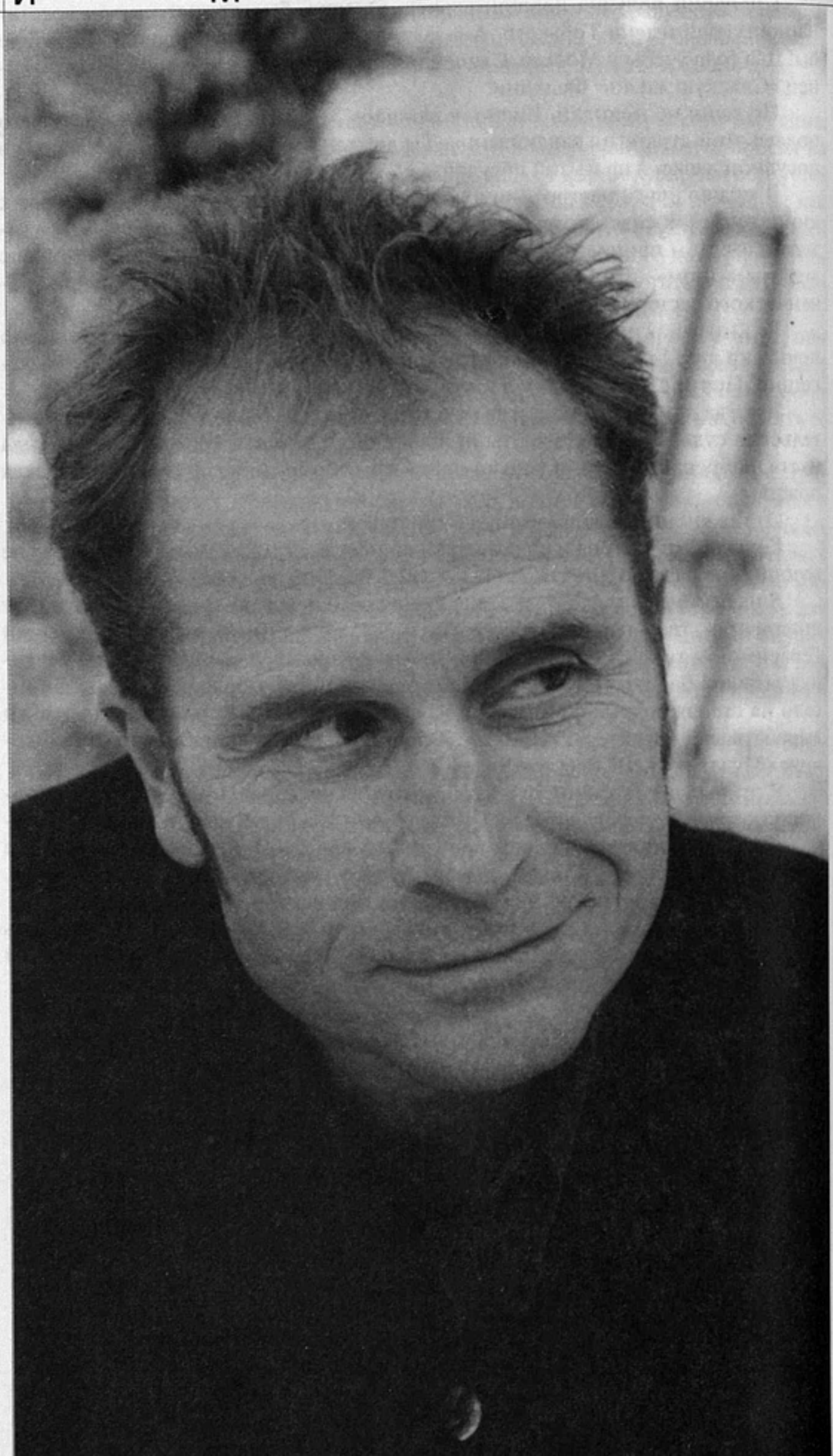
Отлив сменился долгожданным приливом.

Голубой вал прибоя накрыл с головой мертвые камни. Но ни один из них не возопил, не разомкнул уста, чтобы утолить бездонную жажду.

Я не был здесь двадцать лет, меня окружили призраки советской эпохи. Вот второй этаж, где находился сценарный отдел, вот тут мимо меня прошел Сергей Герасимов, а тут скакнул обезьяной славы Высоцкий, а там на лестнице мелькнул затылок Василия Шукшина. Меня окружали тревожные мертвецы. Еще висели на стенах бодрые фотографии из фильмов моего детства: «Алеша Птицын вырабатывает характер», «Школа», «Морозко», но уже прошлась рука глумления: «Мудак из 5 «Б» вместо «Чудак».

Я открыл дверь кабинета в бывший отдел сценариев... Удивленная женщина с утюгом в руках оглянулась. Она гладила костюм... Я извинился. Шаги гремели, как свинцовые подошвы водолаза на палубе утонувшего крейсера. Я с трудом шел по косому полу, опасаясь упасть за борт. Мрак. Тлен. Разруха. И мертвая кладбищенская тишина затонувшей эпохи.

Тут меня окликнул охранник и вывел к центральному входу. Мне осталось только взять такси и уехать, не оглядываясь, чтобы не превратиться в соляной столб, как жена библейского Лота...



Ульрих Зайдль
Фото Б.Черткова

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Хайль, Зайдль

НЕОКОНЧЕННАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

Но иногда мне кажется, что я не вижу ничего, кроме смысла.

Борис Михайлов. Неоконченная диссертация

Название фильма Hundstage (Dog days, Orion's Dog) переводится как «Каникулы» (ни в коем случае не «Собачьи дни»), то есть самая жара — с 24 июля по 24 августа, когда созвездие Орион пребывает в зените.

«Каникулы» — дебют знаменитого австрийского документалиста Ульриха Зайдля в игровом кино. Хотя — это важно сказать с самого начала, чтобы забыть, — разделение на «игровое» и «неигровое» суперусловно и может, в крайнем случае, быть предметом волнующих «профессорских» дискуссий. Зайдль такое разделение не разделяет (о чем признавался в интервью). И не потому, что его документальные картины таковыми в строгом смысле (кто бы помог разглядеть тут территориальные границы) не являются. Так или иначе, но действие «Каникул» протекает во время высоковольтной жары в предместье Вены, в более или менее обезличенных новых домах, на автобанах, по-хозяйски украшенных супермаркетами и заправками.

«Это замечательные были места. То есть ничего хорошего в них не было» (Бродский про Север, где отбывал ссылку).

Это городская симфония. Однако города, на привычный и даже непривычный взгляд, здесь нет. Зато есть все его приметы, включая городскую сумасшедшую, которая курсирует по окружной дороге (вокруг шестиугольного сюжета) автостопом. И объединяет интимные истории героев с поту-сторонним миром случайных связей, встреч и событий. Играют в этой картине профессиональные (двое из одиннадцати) и непрофессиональные артисты, не говоря, разумеется, о выдающейся массовке.

Немедля стоит сказать и о том, что эффект одновременного наблюдения за существованием персонажей решается Зайдлем без всяких технологических трюков «Временного кода» Майка Фиггиса. Но результат Зайдля много сильнее, поскольку разговорчиками про хитрый монтаж здесь не обойтись. Функцию поделенной на четыре экрана простыни выполняет взгляд австрийского режиссера. Взгляд как мышление, но — «а в это время» — и как технология, то есть как подлинно современное и потому только всегда актуальное орудие производства. И взгляд как развитие «монтажной мысли» (С.Эйзенштейн).

Гениальные без метафорического призвука «Каникулы» принадлежат современному искусству, которое давно не работает в отдельных загонах: по видам и жанрам. Даже если художники выбирают в своем творчестве, в своих действиях такого рода доминанту. Речь, понятно, идет о подлинно радикальном искусстве, о его *незлободневности*, о его *непредсказуемости* и о его почти инерционной воспроизводимости. Честно говоря, после просмотра на Венециан-

ском фестивале я, забыв, что фестиваль есть часть Биеннале, удивлялась, что «Каникулы» показали на острове Лидо, а не в Садах или в Арсенале. И не надеялась, что такому — из ряда вон, из другого контекста — произведению дадут приз. Между тем «Каникулы» получили Гран-при.

Без душевного надрыва, но с душевной (о профессиональной говорить унизительно) смелостью Ульрих Зайдль столкнул своих зрителей с «новой реальностью», которая до 11 сентября всеми известными и рядовыми киноманами была «как проблема» снята. Ведь большинство людей не только поверили в «конец истории», но обрели историческую готовность к тому, чтобы виртуальную реальность объявить определяющей. Не оценив при этом наркотическую — самозабвенную привязанность к иллюзиям, которые почти всем перестали казаться утопическими.

Но тут — накануне исторического перелома в сознании современников американской, а следовательно, мировой трагедии — в незабвенной Венеции

«Каникулы»

показывает свой фильм документалист, неотличимый от режиссера игрового кино. Показывает квазидокументалист (потому что в его так называемых неигровых фильмах непрофессиональные артисты играют роли, выполняя режиссерские задания), изменивший оптику и так называемого игрового кино. «Поистине и безусловно».

Мощный разбег Ульриха Зайдля, совместившего — одновременно и непротиворечиво — в горячих каникулярных денечках высокопробный интеллект с кровоточащими эмоциями, пластическую сдержанность с выразимым лиризмом, открывает новую страницу и в истории кино, и в приключениях нашего восприятия реальности - кино, жизни, бурных событий, а также будничной бессобытийности — не все ли равно. Зайдль действует решительно и находит простые решения.

Ульрих Зайдль — режиссер XXI века.

Смысловой поэтому рифмой здесь может быть цитата из текста Гертруды Стайн — эстетической радикалки и модели художника, увидевшего «другую ре-

альность» двадцатого столетия: «Пикассо однажды сказал что человек создающий новое вынужден делать его уродливым... в человеке от поколения к поколению не меняется ничего кроме способа видеть и быть увиденным... те вещи которые наверняка видят все, но которые они на самом деле не видят... вещи никак не интерпретированные, а вещи действительно узнанные в момент познания... Усложнять вообще нетрудно, видеть же не так как видят все, редко кто умеет... Это так, и все»[1].

Миро-воззренческая революция Зайдля, совпавшая с революцией в мышлении людей, сохранивших видение XX века, но вступивших в следующее столетие, воздействует шоково, не придуряясь, что эта революция — не революция.

«Я думаю, — сказал как-то в интервью шотландский радикал Ирвин Уэлш, — что упадок современного мира — от того, что мир перестал типа шокировать... новой эстетики явно не хватает. Когда-то была, теперь нету. Вот мы и пытаемся вспомнить, вернуться, что ли... Я так думаю, что в шотландцах меня привлекает то, что они жутко страстные люди...»[2]

Австрийца Зайдля в хладнокровии тоже не упрекнешь. И не потому, что он удостоверяет точки кипения своего артистического темперамента лихорадочной температурой венского лета. «Просто» эти градусы — техническое (или операциональное) условие для разморозки взгляда и на конкретное место этих новостроек, и на подгнившую старушку Европу. На этих молодых, старых или в расцвете лет людей, умирающих от жары, задыхающихся от одиночества, роковых обстоятельств и повседневных неурядиц в зашкаливающем — но при этом успевающем, «соображающем» побыть (время от времени, от кадра к кадру) и щадящим — атмосферном давлении. Чтобы зритель дыхание все же перевел. А какая революция без горьких слез, без каких-нибудь надежд, без раскаленных чувств, без насилия, раскаяния и мятежного затишья?

Финальная панорама после действенных перипетий, которыми Зайдль оплетает своих разношерстных героев, скользит по незнакомым нам людям, жителям нецентрального района Вены. Под ми-минорную прелюдию Шопена какой-то дядька курит на балконе (ночь, бессонница, жара), какая-то тетка мельтешит в исподнем, какая-то иранка в черном платке говорит по телефону-автомату. Этот конец — прелюдия к новым жарким или не очень дням. И всегда — к неожиданной реальности, хотя она остается вроде неизменной. Хотя... как на это посмотреть, что увидеть. В любом случае ухо востро держать надо — не забывает режиссер.

Давая интервью в Венеции или читая слова благодарности на церемонии закрытия фестиваля, Ульрих Зайдль, едкий и неоголтелый «критик капиталистического общества» (его слова), надевал монокль, а я вспоминала знаменитую фотографию Родченко, где Третьяков изображен в очках, одно стеклышко которых монтировалось со словами «Левый фронт». Возникала иллюзия, что этот левак — в монокле. Не правда ли, могло бы сойти за концептуальный монтаж? Но не далековатых сближений, а классических, временам неподвластных авангардистов.

«Не жалей о прошедшей любви, дорогая. Не надо плакать по ночам. Не жалей о прошедшей любви, дорогая. Завтра тебе вновь улыбнется солнце», — произносит, глядя в камеру с кровати, один из персонажей документального фильма Зайдля «Животная любовь», то ли бомж, то ли просто бедняк, — ему, наверное, тоже не спится. Раздавленный жизненными коллизиями, персонаж Зайдля не принимает малопривлекательную реальность, но и не отторгает ее. В отсутствии претенциозного или требовательного, хотя и придирчивого к ней отношения — напряжение исконного (социальными мотивировками не исчерпанного) драматизма.

Австрийский несумрачный гений внезапно перебивает свои фильмы — и старые, и последний — как бы не относящимися к развитию сюжета «фотографиями». Ну, или стоп-кадрами, постановочной съемкой, передвигающей наше восприятие в совсем другое время. В прошлое, о котором применительно к фо-

---

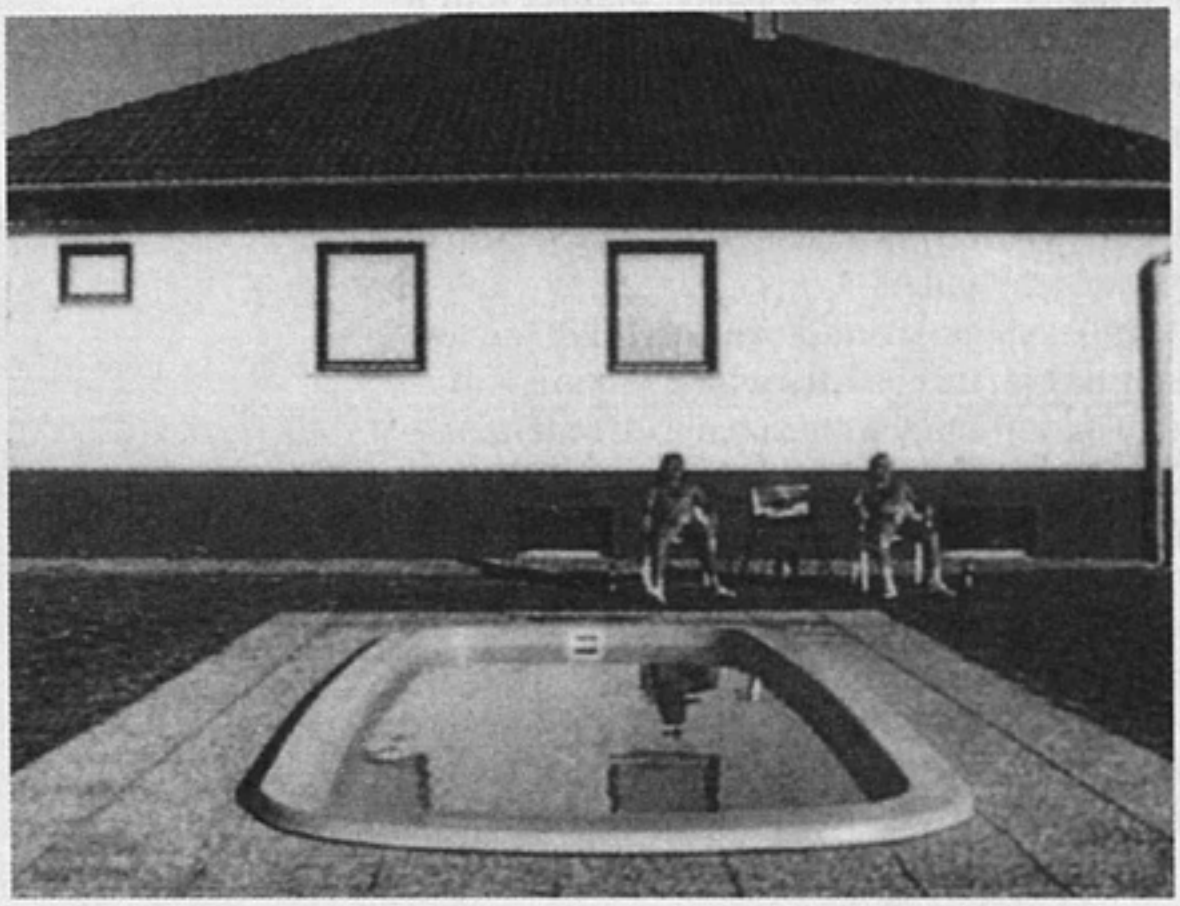
[1] Стайн Г. Пикассо. — В ее кн.: Автобиография Элис Б.Токлас. Пикассо. Лекции в Америке. М., 2001, с. 350, 351, 359, 374, 381, 384. Знаки препинания Г.Стайн. — *Прим ред.*

[2] Шульпяков Г. Писатель в бегах. — «Независимая газета», 20 сентября 2000 года.

тографии писал Вальтер Беньямин. В «новую фотографичность (художественность)», которую раскрыл наш необыкновенный фотограф-художник-концептуалист Борис Михайлов, работающий в Европе, и которая заключается в том, чтобы «снимать так, чтобы фотография, не успев родиться, сразу же становилась как бы старой, как бы уже знакомой, как бы уже встречаемой»[3]. А результат при этом получается небывалый!

Зайдль снимает в своих фильмах Вену (еще страннее, чем даже Ханеке), а Михайлов — Харьков и жителей России. Существует твердый стереотип, что между Веной и Харьковом (или, например, Свердловском) нет никаких точек соприкосновения, что эти противоположности «не сходятся». Что какая-нибудь Африка ближе к Вене или к Харькову, но рядом им не быть. Однако, смотря картины Зайдля, ты вдруг понимаешь: он мог бы, не дрогнув и без ущерба для себя, снимать и на наших задворках. Ergo — вышеупомянутый стереотип про различия сильно поколеблен.

Квазидокументальная (по отношению к традиционному документальному кино, но, повторю, не к современному искусству) художественность Зайдля, останавливающего вдруг движение пленки, остраняет событийную, всегда для него значимую материю фильма в бесконечность, становящуюся «экзистенциальным эхом» кратковременных историй.



«Каникулы»

Борис Михайлов недавно опубликовал сделанный в начале 80-х альбом «Неоконченная диссертация», расположив на оборотках этого анонимного, незавершенного, бесполезного труда фотографии и кусочки текста. Причем кусочки эти никак — действительно, на взгляд смотрящего, никак — не корреспондируют тексту. Между тем такая «несоотнесенность» или запрограммированная случайность создает сногсшибающее осмысление увиденного, которое это увиденное как будто ни капельки не провоцирует.

Ну вот, две карточки на странице сто восемнадцать. На одной снежный пейзаж и что-то торчит металлическое. На второй — еще более снежный, без прогалин. А текст: «и хочется найти... и хочется найти такое расположение вещей, чтобы оно привело к новому пониманию. А может, новое понимание и расположит ВСЕ». Этим, в сущности, и занимается Зайдль. Но место текста у него занимают «фотографии» — стоп-кадры, направляющие восприятие зрителя в сторону возможного «касания неизвестного знания» (слова Михайлова по поводу периферического зрения, связанного с пограничным *со*знанием).

Две карточки на двухсотой полосе. На одной снята с верхней точки какая-то тетка в халате, сидящая на кровати. На другой — то же самое, но поближе. А текст: «Может, и нужно было бы молчать. Но о чем?»

«Фотографии» обычных (с улицы) венцев, врезанные Зайдлем в турбулентные фрагменты судеб героев «Каникул», могли быть помещены на выставку. Но не как кадры из фильмов. Эти немолодые и молодые люди, выставившие для загара свои корпулентные или подтянутые тела на зеленом «искусственном» фоне, на сером «заднике» своего дома, на балконе, на дальнем плане за бассейном и т.д., создают не только расширяющееся пространство его камерного фильма, но представляют отточенные, неслучайные образы современного ис-

---

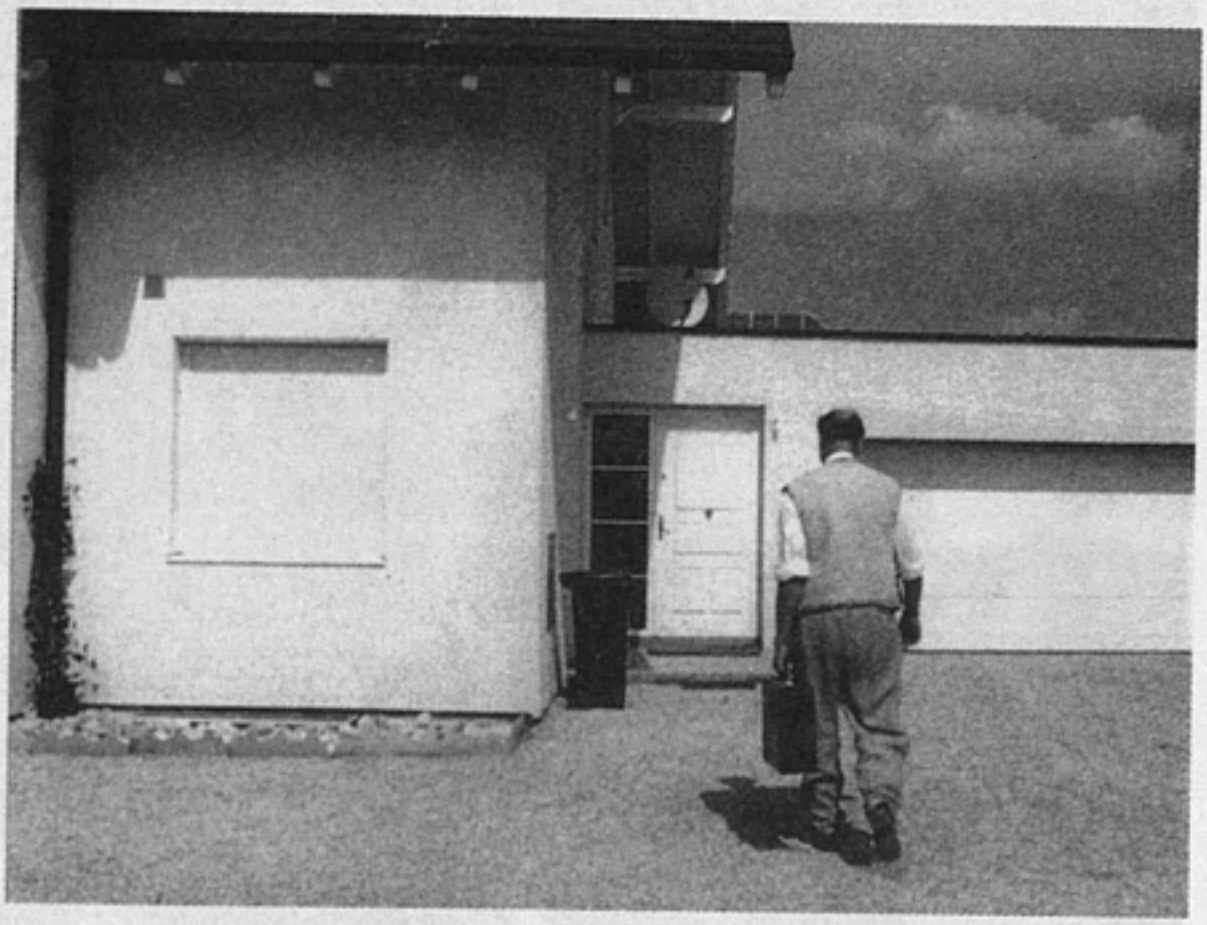
[3] Mikhailov Boris. Unfinished Dissertation. Switzerland, 1999, p. 102.
О фотографиях Б.Михайлова замечательно писала Елена Петровская в книжном обозрении «Ex libris НГ» (25 октября 2000 года и 11 января 2001 года).

кусства как серию австрийских «ню» в жаркую пору и в среднестатистической европейской рамке. (Он ведь все-таки считается документалистом.) Эта безликая рамка доведена до совершенства. Как, впрочем, и ракурсы, и качество съемки. В отличие от более «живого», «шероховатого» изображения движущихся картинок. Но их технический, а следовательно, и суперэстетический шик-блеск усугубляется (а не входит в противоречие) с неравнодушной простотой мизансцен, композиций.

Именно так «сверкает обнажением прием *переключения*», о котором писал Эйзенштейн в статье «Нежданный стык»[4].

Смотря «Каникулы» в Венеции, я вспоминала карточки Михайлова не потому, что фильм и фотографии похожи — между ними нет ничего или почти ничего общего, но потому, что феноменологическое устройство глаза двух художников движется из разных углов в сердцевину «новой художественности», которая давно стала классической (как бы к ней ни относились неофиты). Но только не в игровом кино!

Двадцать шестая полоса «Неоконченной диссертации» Михайлова начинается со слов «новая художественность». На ней две фотографии: пейзаж с фрагментом машины и крыши то ли гаража, то ли какого-то незамысловатого здания, а рядом — то же самое в другом ракурсе. И текст: «В показываемых здесь фотографиях отсутствует воображение. А это и может расцениваться как max культуры и max эстетического».



«Каникулы»

Моя прелюдия к рассуждению о том, как сделаны фильмы Зайдля, не формальный запев, а методологическая установка, без которой, я думаю, трудно вообразить и неформальные новации режиссера, и значимость его отношения к прекрасному, безобразному, а также к выбранным местам реальности, представленной на экране.

Но прежде — о непосредственном впечатлении от фильма, причем независимо от вклада товарища Зайдля в мировую культуру. И о непрерывной — несмотря на разрывы, которыми пеняют гамлеты из разных европейских уездов, — связи времен.

А.Штейнберг, автор замечательных мемуаров «Друзья», знакомец и собеседник русских философов, вспоминает встречу с неким молодым бельгийцем, который как-то наткнулся в библиотеке на какую-то книгу Шестова и был сражен. Вот чем: «Фразы были простые, мысли тоже несложные, все как будто даже скучновато, и вдруг мне захотелось плакать. Стало бесконечно жаль себя и всех людей, и все мироздание, и я вдруг понял, что нельзя осуждать, даже самого себя, как бы я ни был развратен и виноват. Этого, конечно, не было в тексте, но как-то исходило из него, как заклинание между строками. Я слышал голос наяву, доносившийся со страниц книги: а ты проснись, а ты не спи, а ты и во сне бодрствуй!..»[5]

С поправкой на фильм и на другую эпоху, можно было бы сказать, что постгуманист (если еще позволено так выражаться) Зайдль, проведя своих персонажей и зрителей сквозь смерть ребенка, сквозь насилие, бессердечие слабых, ужас сильных, сквозь жару и беспощадный ливень, пробудил иллюзионистов всех мастей и квалификаций. Перекодировал их орган зрения — зеркало, извиняюсь, души.

[4] Эйзенштейн С.М. Монтаж. М., 2001, с. 486.
[5] Штейнберг А. Друзья моих ранних лет (1911—1928). Париж, 1991, с. 263.

Само собой, что на вопрос, разделяет ли он свои художественные и персональные взгляды на жизнь, — Зайдль ответил отрицательно. А на вопрос, плачет ли в кино, — ответил, что «не только в кино». Звучит вызывающе старомодно. Не берусь судить, насколько здесь он валяет дурака, а насколько нет. Важно одно: уплывая от границ между фикшн и нонфикшн, жизнью и искусством, Зайдль в своем кино и в соответствующем поведении (на съемочной площадке и в миру) переставляет стрелку компаса. А слезы зрителей вызваны лишь их «пробужденным сознанием». Вот и все. Поэтому так трогательно выглядит в пресс-релизе известие о том, что Вернер Херцог называет Зайдля в числе десяти своих любимых режиссеров всех времен и народов, что, посмотрев «Животную любовь», он сказал: «Никогда в кино я так прямиком не попадал в ад».

Мне бы не хотелось, но приходится предуведомить всех, еще не видевших фильм Зайдля (он, спасибо, куплен), что речь не идет о сомнительном термине «чернуха». Что объективистский и пристрастный взгляд режиссера на людей и на их обстоятельства преисполнен безжалостным сочувствием. В этом, возможно, слабость Зайдля, но он не имеет претензии быть ни сверхчеловеком, ни до-

«Каникулы»

морощенным антифашистом. Возможно, бледный огонь его фильмов, пламенеющая нейтральность режиссера из Вены сродни несгораемой тоске антониониевских героев, нацеленных средиземноморской культурой на счастье, но цепенеющих в бессчетных попытках его обрести.

Теперь пришел черед для мелочных — документальных и научно-популярных — доказательств.

Итак, жарища в пространстве между хайвеем и венскими «коттеджами». Солнечные дни побуждают к лени или меланхолии. Местные обыватели разоблачаются до трусов и бикини, а ночью их обезвоженное нутро разбавляют, подогревают и секс, и алкоголь, взывающие к жесткому насилию и беспробудному напалму эмоций. Это жизнь. Но воспаленная, как гланды при ангине, но показанная в своей самой уязвимой — корешковой боли.

Это Анна. Она проводит время, голосуя на дороге, изнуряя череду водителей перечнем самых главных болезней, самых главных супермаркетов, теле-

звезд и т.д. Анна провоцирует политкорректных водителей на откровенность преимуществом городской сумасшедшей. Но внезапно, хотя в то же время и закономерно, становится жертвой городских джунглей. При том, что джунгли здесь предъявлены в образе чистенького шоссе хай класса. Ничто не ново под жарким солнцем. И все как впервые.

В безмерно глубоких картинах Зайдля соблюдается закон гармоничных диспропорций.

Некий подобравший Анну водитель объявит дурочку виновницей покалеченных машин, за что ему, спецу по сигнализации, грозят руки оторвать владельцы этих машин — его соседи. Они высыпают во двор в купальных нарядах, не скрывающих их неприветливую плоть, и голосят, один к одному как одесский хор из картин Киры Муратовой. Тоже своего рода астенический синдром. Но, возможно, от перегрева. То есть Зайдль вводит мотив климатического (в иных случаях климактерического), а не социального детерминизма, подчеркивая на самом деле именно последний. Хотя при этом он, конечно, понимает, что важны только следствия, а не причины, которые — в том числе и в прямом смысле — свыше нам даны.

Анну насилуют. Насилия мы не видим. Нам остается только кадр, когда она бредет по дороге с оборванной бретелькой, больше авто не останавливая. И еще один кадр, в самом финале, когда — после обзора «городского одиночества» и ночной страсти к разрывам — она будет прыгать на площадке перед домиками венцев, попадая на фотоэлемент, отчего загорятся лампочки над запертыми дверями. Можно сказать: «А все-таки она вертится». А можно: какой сарказм вместо свечек на рождественском пироге!

Мистер Хруби — коммивояжер по продаже сигнализаций. Он объезжает дом за домом, предупреждая жителей своего района о возможных кражах со взломом. Вечно потный, вечный козел отпущения, он кажется назойливым втирушей, впаривающим свой товар свободным гражданам свободной страны. Но иногда и он не врет — его предупреждения срабатывают. А может, он сам отравил любимую собаку старика, который отказался от услуг толстого человечка.

Клаудиа — тоненькая королева красоты местного значения. Ее бойфренд обожает машины и ревнует девушку, как Хосе Мериме. Его нежность переходит в побои, а побои в страстный монолог о неверных бабах. Эпизод на широкой, идеально заасфальтированной серебристой площадке, где, как раненый бык на арене, кружится, нападает его лоснящаяся фиолетовая машина, запоминается надолго. Привет от «Механического балета». Авангардисты — люди с прошлым.

Еще одна пара — разведенные муж и жена, но живут в одном доме. У них погибла в автокатастрофе дочка. Об этом мы узнаем вскользь. Просто и он, и она поедут по отдельности на место происшествия с цветами. Она будет отдаваться сексуальным оргиям. Он стучать теннисным мячом как оглашенный по стенкам дома и пустого бассейна. Она приведет к себе массажиста-любовника. Муж направит на него в упор пистолет, а потом угостит пивом. А потом, когда в середине фильма хлынет ливень, она бросится к нему, чтобы вырвать хоть слово. И они усядутся порознь на детские качели, пробитые до дна дождем. Это не катарсис. Это просто изменилась погода.

Другая пара: старик пенсионер с сентиментальными замашками мещанина. Он ездит в супермаркет скандалить о недосыпанной в кулек крупе, запасы которой в его погребе напоминают гуманитарную помощь во время бомбежек. Живет один с любимой собакой под опекой приходящей домработницы. В день золотой свадьбы (жена уже умерла) он попросит работницу остаться, выбрать любимое платье жены, найти в саду (многолетний ритуал) спрятанный подарок. Она — старая, некрасивая, угловатая — соглашается, хотя он держал ее в черном теле. И она курила втихаря в ванной, как школьница, в кулачок. И вот под прелюдию Шопена, аранжированную в танго, она танцует перед ним, обнажая свое старое, угловатое, заскорузлое тело. Ему понравилось. И он сказал: «Хороший восточный танец». Самая эротичная, трагическая, целомудренная сцена на последних страницах истории кино.

Еще история. Немолодая женщина, бывшая красавица на манер тулуз-лот-

рековских этуалей, ждет молодого любовника, грубого и жалкого алкаша в цепях-перстнях. Но он приходит не один, а с приятелем. Они напиваются, садистски над ней издеваются, заставляют петь хабанеру Кармен и «Кукараччу», опускают в сортир. На следующий день этот фашиствующий приятель предлагает компенсацию и принуждает ее измываться над любовником. Эти пытки, это унижение и ее омытое слезами надругательство над любимым любовником смотреть трудно. Еще труднее видеть, как рыдает на лестничной клетке провокатор и мститель. Рыдает, как безутешный ребенок.

Старика, поклонника «восточных» танцев, сыграл семидесятипятилетний пенсионер Эрих Финшес — бывший владелец бара, таксист, производитель соков и конфитюров. Сумасшедшую — известная актриса австрийских независимых театров Мария Хофштеттер, которая в течение года посещала приют для умственно неполнеценных. И оставалась «в образе» все это время не только на съемочной площадке. Ошалевшего от несчастья отца умершей девочки сыграл Виктор Ратбоне. Родился в Уругвае, пожил по всему миру. В Вене держит шикарный магазин канцтоваров. Первая роль в кино, но в клоунских представлениях выказал неординарную «животную» пластичность. Продавца сигнализаций сыграл Альфред Мрва, тридцать лет проработавший в венской компании по сигнализациям. В кино не снимался, но является президентом комитета по проведению карнавалов. В роли приятеля с нацистскими ухватками - Георг Фридрих, один из лучших австрийских артистов, хотя в свободное от лицедейства время работает таксистом. Про своих непрофессиональных коллег заметил, что «многие люди — прекрасные артисты, просто об этом не знают, так как не имели шанса свой талант продемонстрировать». Его дружка сыграл Виктор Хеннеманн — владелец модного джазового клуба и издатель порножурналов, пасынок легендарного короля преступного мира Вены. Несмотря на трудную роль, не подписал контракт и не взял ни копейки. Для него это был вопрос чести. Единственное, о чем он просил, так это будить его и привозить на съемки за несколько часов до назначенного времени.

Во время съемок на площадке находился специальный человек с термометром. Если температура показывала 31 градус по Цельсию, Зайдль требовал утеплять актеров. Их кутали в шерстяные одеяла, пока температура не поднималась до 34. Кастинг продолжался больше года. Одних актеров режиссер искал в ночных клубах, других — в церковных приходах. Когда Зайдля спрашивали, что будут снимать на следующий день, он отвечал: «Что надо, то и будем»[6]. Пользоваться сценарием на площадке запрещалось, дабы дать артистам неограниченную свободу для импровизаций. «Зайдль, — говорит ассистент режиссера, — боролся и с собой, потому что не имел возможности реализовать идеи, пришедшие ему за пять минут до съемки». Он не снимал, если небо застилали облака, и вся группа в отчаянии замирала, часами вперившись в небо. Зайдль снимал в хронологическом порядке, считая, что это дает новые возможности для развития сюжета. Материал «Каникул» составил 80 часов. И, в частности, оттого, что владельцу джазового клуба надо было перед съемкой опустошать полбутылки водки. До этого и спустя какое-то время после он пребывал не в лучшем состоянии. Зайдль снимал больше трех лет. Во время монтажного периода он орал, стоя на стуле (монтажер вспрыгивал на монтажный стол), не от незнания что делать, а потому, что каждый защищал свою точку зрения. За три дня до окончательного монтажа режиссер интенсивно работал над тремя разными версиями картины. Понятно, что какой-то сдвиг во время съемок менял финал всего сюжета — хаос становился конструктивной частью съемочного плана. «Все время хотелось, — признается Катарина Хельм, сценаристка, — уйти с картины Зайдля, и в один прекрасный момент вы могли это сделать: съемки закончены, каждый отправляется восвояси. Но проходили недели, и вы постепенно осознавали, что фильм Зайдля никогда не отпустит».

Само собой, что Зайдль, не делая различий между профессиональными артистами и любителями, мечтал, чтобы в «Каникулах» невозможно было отли-

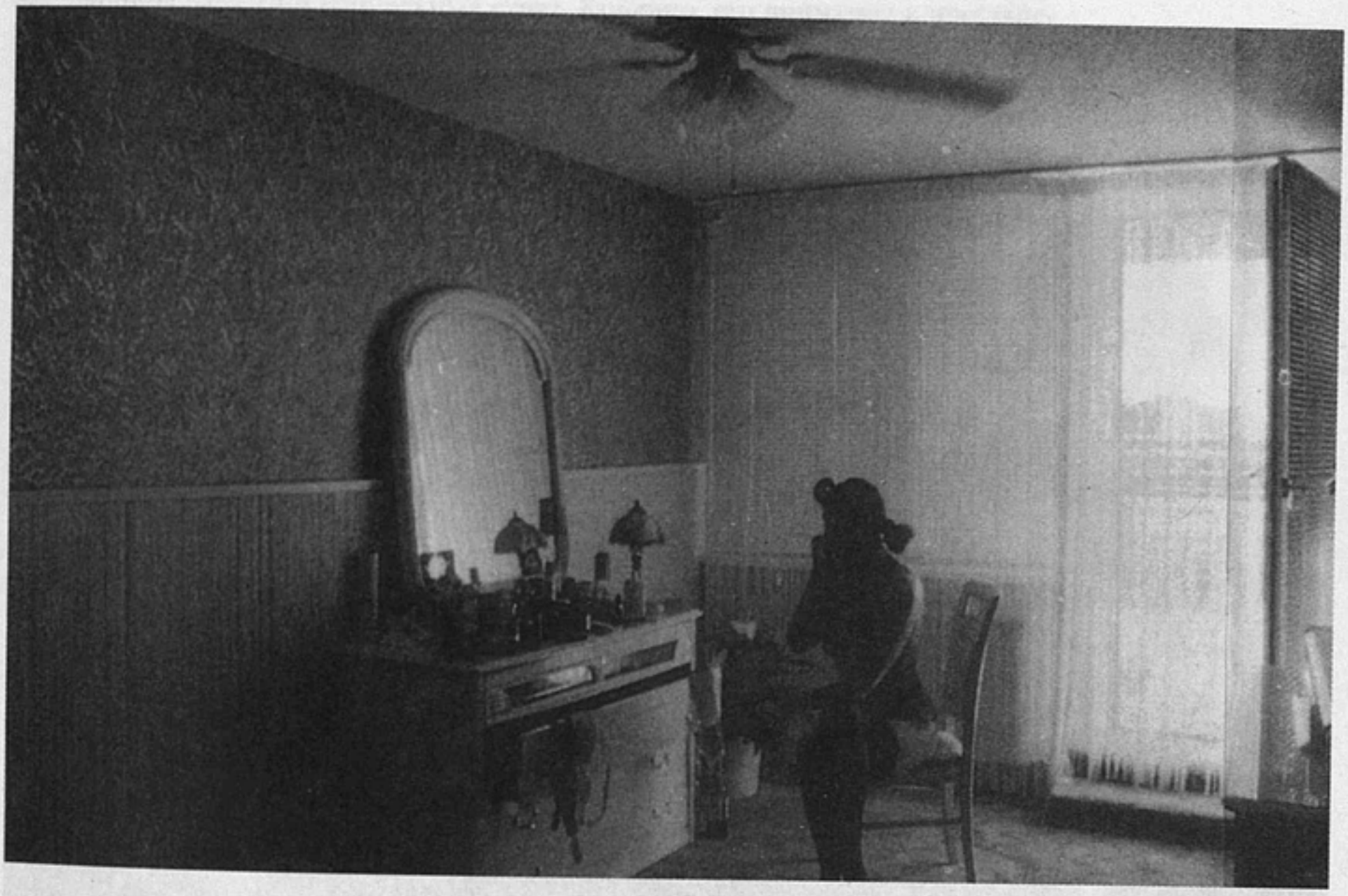
[6] Слова Зайдля и цитаты членов его съемочной группы приводятся по тексту пресс-релиза Венецианского фестиваля 2001 года.

чить одних от других. Своего он добился. Потому что — sic! — для него кино есть часть жизни. «Кино, — говорит он, — влияет на жизнь, и наоборот». Его интересует не то, каким образом подчинить зрителя. «Но какой объем и масштаб реальности надо использовать, чтобы про это рассказать... Вглядитесь в лица людей на улице. Внешне все они счастливы, но на самом деле скорее надеются на него, чем находят».

Безбытная, увядающая красотка приходит домой с курицей из кулинарии, ест стоя, прямо из фольги, икает, отвечает на звонок не менее одинокой матери, красится перед явлением своей «лебединой песни» в образе животного. Которого, между прочим, Зайдль просто так — без смертельной битвы — из фильма не выпустил.

Разъединенная между собой стеной молчания, а от соседского дома — заборчиком, осиротевшая без ребенка парочка все же увидит там, на лужайке, играющих детей.

У случайной водительницы безумная Анна вырвет признание про воду из



«Каникулы»

Лурдского источника, которую она возит с собой, и доведет пожилую тетку словами: «Ты больная. И зубы у тебя не свои».

Разомлевшие от водки и жары одиночки играют в игру «кто есть кто»: один видит себя Юлием Цезарем, а другой все же говном. Старик играет с работницей (в платье жены) в детскую игру «холодно — жарко».

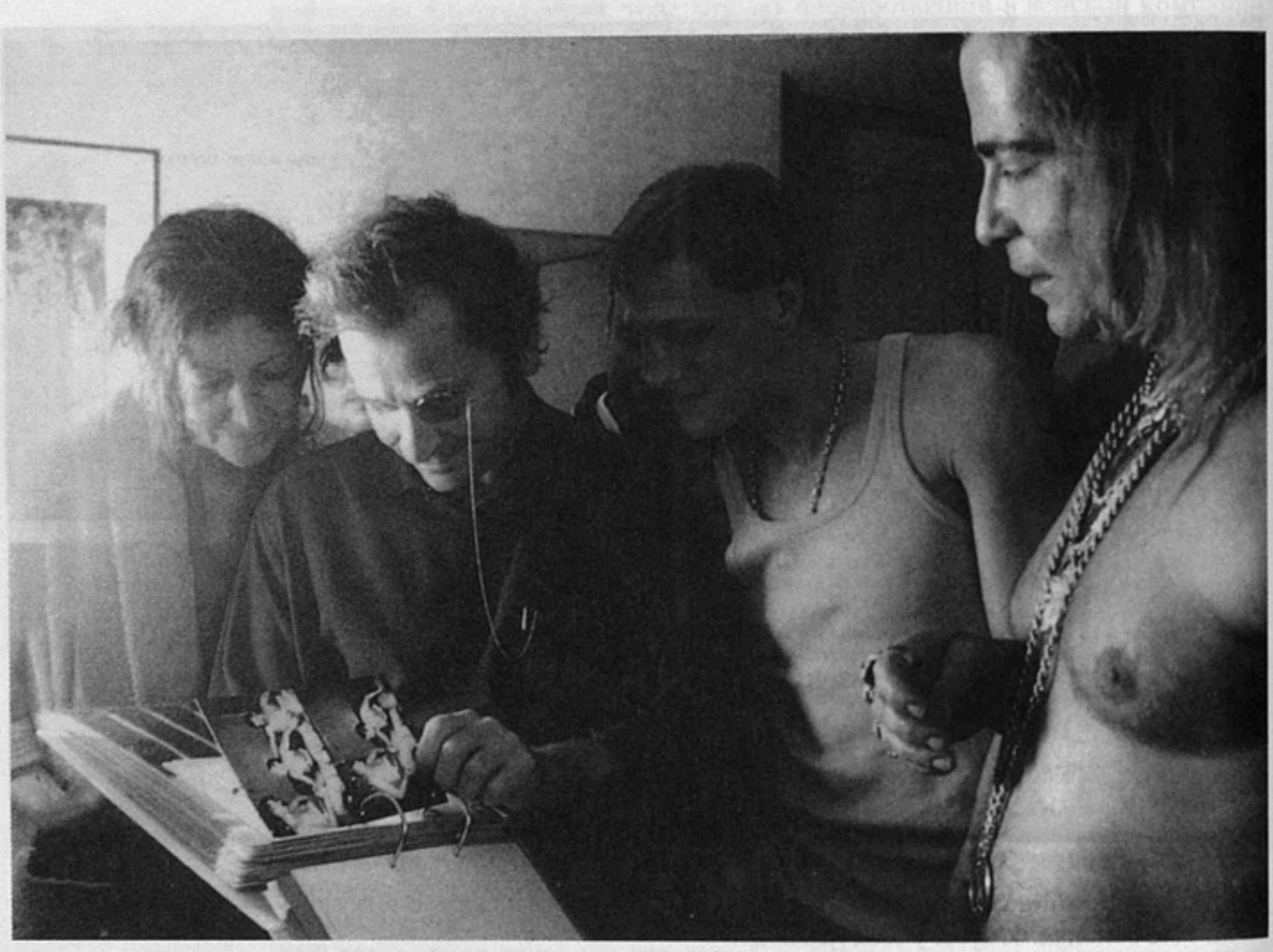
Ливень прорывает выцветшее на солнце небо во время закадрового насилия юродивой.

Эти подробности «Каникул» берут зрителя за горло, но секрет такого времяпрепровождения, такого активизма состоит в несуетливом и — как ни странно — в неагрессивном прислушивании, приглядывании к внутреннему ритму, к положению этих типичных и отдельных людей. Общее для всех состояние природы-погоды лишь раскрывает — в пандан их обнаженке — лучшее в них и худшее. Причем в каждом, причем именно в такой пропорции *неусредненности*, хотя их обычная малоприметная жизнь до или после катастрофы (у каждого своей) тоже показана. Но австриец Зайдль понимает: компрометация события смерти подобна.

Возможно, для такого ощущения надо жить в бессобытийной равнодушной Европе, а не в горячей точке, где тоскуют как раз о горячем чае с домашним вареньем, в то время как вьюга зудит за окном или пули свистят. Не знаю. А может, модернистская прививка не дает Зайдлю покоя и он испытывает человека на вшивость не только обстоятельствами, но и поступком, которым, собственно, определяется чрезвычайка его отчаяния и его (пока жив) выносливость. Не знаю.

Вот у толстого дядьки, считающего в пакете рисинки, умерла кем-то отравленная собака. И он — вроде нещедрый, мелкотравчатый — никого не проклинает, а, потрясенный, затихает, как какой-нибудь раненый мудрец. Вот интеллигентка, похоронившая ребенка (а на это намекнут нам в следующем кадре) предается в подпольном борделе свальному сексу, приглашает в дом, где сходит с ума ее муж, дебиловатого любовника. И ты понимаешь, что такое существование похлеще самоубийства. И человечнее! Даже если непонятнее кому-то.

Экзистенциальная подоплека, и художественное чутье, и прозорливость



Ульрих Зайдль и его актеры на съемках фильма «Каникулы»

фильмов Зайдля, который, по-моему, видит, не глядя, хоть и пользуется по дальнозоркости моноклем, создают уникальную свободу самопроявления людей и безграничный континуум жизни — искусства, безобразного — художественного. Тут и руки опускаются. И сердце с благодарностью трепещет.

Илья Кабаков говорил об особенности внутреннего зрения Бориса Михайлова, состоящей в том, что вы, смотря на его карточки, мгновенно видите мир его глазами[7]. Это сильное оптическое заражение исходит и от фильмов Зайдля. При этом — очень важно — камера-то у Михайлова видит неэкспрессивно. За-

[7] The piper of disaster: Boris Mikhailov and his «calm» photographs. A conversation between Ilya Kabakov and Victor Tupitsyn. — В кн.: M i k h a i l o v Boris. Case history. Zurich — Berlin — New York, 1999, p. 474.

то ощущение «паники» (родное Кабакову слово) разлито повсюду. Зайдль тоже снимает на голубом глазу и вроде пассивно. Но всегда с ощущением другого измерения, даже если ты об этом пока не успел догадаться.

Цикл Михайлова «Танец» (1978) составлен из черно-белых карточек с плывущими, как неровно отрезанные кинокадры, краями. На поверхности — обычные тетки с начесом и укладкой, в основном немолодые и жирные, украшенные бижутерией, танцуют с тетками, с лысоватыми, седыми дядьками на танцплощадках. Незаезженная, нерастраченная лирика. Грустные, счастливые, неулыбчивые лица расслабились в танце, но втянули в себя — на глубине — неистребимую печать угрюмой жизни. В невероятной сцене танца у Зайдля, когда старик смотрит на домработницу-«стриптизерку», он становится как бы зрителем карточек Михайлова. А кинозритель, смотрящий на него и на нее, — художником. Таким образом Зайдль возбуждает в нас аналитические способности, не пренебрегая эмоциональной стороной дела. Феноменальное сочетание.

Отказавшись в этой сцене от пародии на буржуазное кино с — соответствующим его духу — телом стриптизерки, он ухватывает общечеловеческую конфликтность и согласие всех мужчин и всех женщин, вне зависимости от возраста, национальности и социальных страт. Конечно, его внимание к престарелым любовникам и некрасивой обнаженке есть реакция на тоталитарный культ юности и совершенной — классической — красоты. (У Михайлова такой взгляд, считает Борис Гройс[8], вызван тем же культом, но известным по советской жизни.) Зайдль же — в отличие от многих, пишуших об искусстве, — эстетизмом не озабочен. Его взгляд проникает в магнитное поле таких сущностей, которые упраздняют как схоластический вопрос о том, «как это выглядит со стороны».

Чувство причастности к фильмам Зайдля, отзывающееся у кого-то сквозь фотографии Михайлова, у кого-то еще — сквозь другой, не менее личный и точный опыт, связано с особой природой лиризма австрийского режиссера. Эта природа свойственна вообще современному восприятию, а нам раскрывается без специальных опосредований. В ней восторг соседствует с отвращением, заскорузлая повседневность — с «мистикой», то есть с отрывом от заземленности. Так между прочим в его фильмах пересматривается и клишированное, а значит, не придуманное представление о Вене как о котле, в котором что-то варится, что-то заваривается. О Вене — сгустке иррациональности и пошлости.

Один мой утонченный друг на вопрос, нравятся ли ему карточки Михайлова, ответил: «Если б я был немцем, то нравились». Имея в виду, что вокруг нас столько безобразия, а он еще этим упиваться в искусстве станет. Но там — все чисто и светло. Пусть приобщаются.

Михайлов, испытавший влияние любительской фотографии и почувствовавший «эротизм несовершенного» (Борис Гройс), говорит о своей эстетике, запечатлевшей распадение красоты. Но компрометация официальной изобразительной культуры у Михайлова, мейнстримной — у Зайдля, связанная у одного с реакцией на соцреалистический идеал, а у другого — на коммерческий гламур, в случае австрийского художника приобретает дополнительный нюанс. Через некрасивое, а также посредством перверсивного (как в «Животной любви») или рокового развития сюжета он реализует непрекрасную (или кичевую) утопию априорно идеального. Ведь Зайдль понимает, что «каждая вещь рождается со своим, только ей присущим идеалом»[9]. И описывает, не намереваясь обольстить, «лужайку глазами художника, а не доброго буржуа»[10]. Поэтому и в «Каникулах», и в «Животной любви», и в «Последних мужчинах», видеофильме об австрийцах, выбирающих в жены безропотных, экономных филиппинок, никакой — ни идейной, ни эстетической — утопии он не подвластен. Его интересует антропология современного западного человека и животного, феноменология современного австрийского мужчины с приобретенным комплексом

---

[8] Groys Boris. The eroticism of imperfection. — В кн.: Mikhailov Boris. Dance. Goteborg, 2000, p. 77.

[9] Ортега-и-Гассет Х. Эстетика в трамвае. — В его кн.: Эстетика. Философия культуры. М., 1991, с. 161.

[10] Ортега-и-Гассет Х. Musicalia. — Там же, с. 167.

восточного деспота, экзистенциальные проявления мужского и женского в «Каникулах». «Модели» — еще один знаменитый фильм Зайдля — я, к сожалению, не видела.

В беседе, приложенной к альбому «Танец», Михайлов говорит о том, что мысль, будто единичная (фрагментарная) фотография несет максимальную информацию, представляется ему ложной[11]. И на вопрос о своих подходах (он работает сериями) к репрезентации времени, сходных с движением кинопленки, отвечает утвердительно. «Это дает мне массу новых возможностей»[12]. Нейтральность его взгляда переживаешь с субъективной напряженностью. Его анонимные персонажи сродни случайным, сюжетом не оприходованным героям Зайдля, которые указуют на непривычную и идеальную позицию художника, сумевшего найти точки опоры одновременно внутри и вне изображения. «Бытовые» карточки Михайлова вносили диссонанс в историческое и постисторичсекое время СССР и распавшейся империи. У Зайдля историческое время резонирует «голой», обожженной или без кожи, но не сырой («документальной») реальности.

В заурядных людях во всех своих фильмах он видит прекрасное как синоним смешного или трогательного, не опускаясь до совпадения с главной приметой, объединяющей всех антагонистов планеты и состоящей в предпочтении прекрасного как возвышенного (или духовного). Отвага Зайдля близка философическим настроениям Михайлова, который на первой полосе своей «Неоконченной диссертации» — по жанру концептуальной «симфонии» — процитировал слова Вальтера Беньямина о мечте, превращающейся в банальность, о мечте, больше не открывающей «голубую даль»: «Все стало серым. Мечты стали дорогой по направлению к банальности»[13]. А на карточке тут же — рядовой пейзажик.

О мечте, превратившейся в банальность, — гротесковая по сути, но по-документальному «нехудожественная» картина Зайдля «Последние мужчины». Рассказ ведется от лица венского учителя средней школы Карла, владельца дома, разведенного, с хобби — каратэ. Он берет интервью (в первой части фильма) у «последних» (в прямо противоположных смыслах) австрийских мужчин, уставших от эмансипированных европеянок и предпочитающих для дома, для семьи азиаток. Очень доходчиво эти тонкие, толстые, молодые и старые мужчины объясняют преимущество экзотических немолодых и юных филиппинок, крупно снятых на фоне задника с пальмами, у плиты или на фотках с белыми благодетелями. Они мужьям не перечат, карьеру не делают, деньги берегут, заставляют некоторых венских пролетариев почаще принимать душ и чистить зубы. Карл, беря интервью, вдруг ненароком взглядывает в камеру, его точка зрения чуть колеблется, дает сбой, не предполагающий единения с теми, кто рассказывает о своем счастливом настоящем. Мы еще не знаем о судьбе самого Карла (о ней во второй части, когда брать интервью будут у него — и те же люди, что с ним откровенничали). Но подозрение смутное все же закрадывается. Подобный документальный трюк Зайдль лишь однажды и на долю секунды позволил себе (или позволил себе не вырезать, не переснять) в недокументальных «Каникулах». В эпизоде примерки гардероба жены домработницей вдовец вдруг взглянул на снимающих. И в этом — столь же периферическом, сколь и прямом — взгляде была такая характеристика героя и непрофессионального артиста, такое представление его неокультуренной неробкой натуры, способной на смущение и неуверенность, что я вскрикнула: «Браво, Сильва».

А Карл, беря интервью у избранных Зайдлем венских сограждан, уже знает, что его-то как раз филиппинка (как и первая австрийская жена) бросила. Но это знание он выдает деликатнейшим маневром. Конечно, эти венцы рассуждают, не ведая стыда, о филиппинках, будто о домашних животных. Но и о себе точно так же. И плюс к тому как невольные фашисты, потому что эти рабыни, как эти фашисты свой фашизм, собственное рабство не рефлексируют. Может, у них

---

[11] A discussion between Boris Mikhailov and Jan Kaila. — В кн.: M i k h a i l o v Boris. Dance, p. 81.

[12] Там же.

[13] M i k h a i l o v Boris. Unfinished Dissertation, p. 7.

дома еще хуже. Не знаю. Их волнуют только кулинарные рецепты, потому что их кухней австрияки брезгуют. Первую часть Зайдль завершает кукованием этих филиппинок, стрекочущих на своем птичьем наречии по телефону друг с другом. А их много, целая стая.

Во второй части продвинутый Карл беседует с австрийской феминисткой, убеждая ее, что с женой он хочет говорить о погоде, а не о смерти Цезаря. Она же талдычит, что австрийцы не готовы взять на себя риск традиционных для европейской семьи отношений. Потом выясняется, что его-то филиппинка кинула, потому что приехала в Вену в надежде устроиться на работу. Но пока он рассказывал свою историю на фоне стены с часами, стрелки показывали — в разных кадрах — разное время. Время утекало, но никуда, в сущности, не вело. Время тикает только на мертвом приборе! Пульсируют часы, а жизнь, несмотря на телодвижения человека, стоит на месте. Мечта превращается в банальность. И все опять стало серым.

Мысль же о том, что феминистки стали феминистками не от хорошей жизни, а европейцы — азиатами из-за феминисток, — банальность из банальностей. А вот финальный кадр, когда Карл — один дома, совсем один, после развода, надежд и потерь — танцует под игривый мотивчик, воображая партнершу и руками обхватывая пустоту, — не ерундистика умников. Скорее наглядное пособие сверхчувственности — доступной, только если «варит котелок».

Душераздирающая «Животная любовь» (название отсылает к двойному, по меньшей мере, смыслу: любви к животным и любви животных... к, так сказать, братьям, сестрам и детям меньшим) достойна диссертации законченной. Но поскольку эта не завершена, то нет нужды описывать композиции, которыми мог бы гордиться Магритт, тексты, которые мог бы уловить для своих персонажей автор «Записок сумасшедшего», мизансцены, которыми не побрезговал бы Беккет, кадры, украсившие бы фильмы Фасбиндера, ужас одиночества, сравнимый с несравненным одиночеством, невзволнованный тон возмутителя спокойствия, рифмующийся с гневным рокотом Лотреамона, обманчивый покой неуюта, взрываемый испуганным лаем, и т.д.

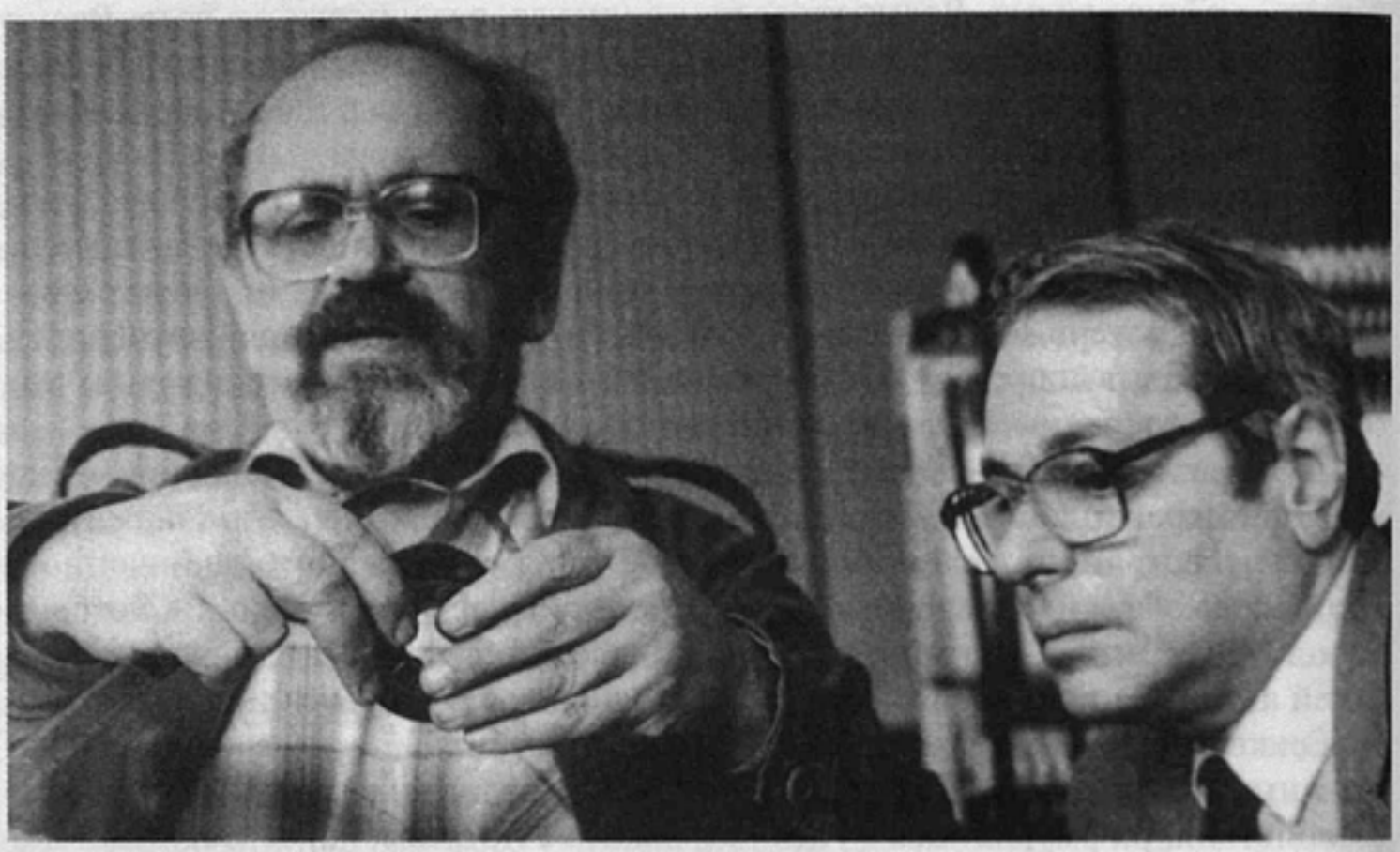
Я упомяну только один эпизод, когда немолодая некрасивая тетенька слушает письмо бросившего ее давным-давно мужа, которое он читает за кадром. Слушает с мучительной полнотой неостывших, хотя угасших чувств. Он пишет, что хочет ее увидеть, погладить волосы, что имел время подумать о разводе, но «сегодня ты мне нужна больше, чем когда-либо», что написал на старый адрес в надежде, что она еще там проживает, что он помнит, как на этой улице цвели каштаны, что он не видит ее лицо и поэтому не может всего сказать в письме, что хранит надежду увидеть ее, что рука его дрожит от страха, что она его забыла, что он будет хранить надежду на встречу, пока будет жить.

Она слушает спокойно и внимательно, освещенная могучими приборами для съемки, и вдруг — однажды — потрет нос (или щеку, не помню). Когда письмо закончится, кадр потемнеет. (Значит, сняли. И тетенька свободна.) Но фильм не закончится. Потом повторится кадр с бегущей на тренажере афганской овчаркой, который мы уже видели в одной из историй. Потом Зайдль склеит фронтальный кадр со стариками в инвалидных креслах, поглаживающими зайчиков. И старуха в камеру скажет: «Он убежит от меня!» Потом пойдут финальные титры под собачий, точно детский, скулеж.

Быть как дети. Тогда Зайдль заметит и в... или снимет. Может быть.

СЕРГЕЙ МУРАТОВ

Запрещается заплывать дальше всех



С.Зеликин (слева) и А.Габрилович

Легко ли быть первым?

Имя режиссера и сценариста Самария Зеликина в нашей теледокументалистике почти легендарно. В будущем он займет свое место в музее где-то между первым аэропланом и первым IBM. Еще до Ромма Зеликин первым выступил закадровым комментатором в собственных фильмах. Первым из авторов документального кино вошел в кадр и обратился к зрителям. Первым ввел в содержание телекино обсуждения и споры с участием зрителей — то, что нынче называют интерактивом. Предвосхитил появление сериалов-расследований, поставив в финале картины вопрос после титра «конец». Впервые обнаружил в документальном кино реальных отрицательных персонажей — номенклатурных выразителей ординарности. Говорил, что никогда не «убивает» своих героев — они кончали на экране «самоубийством», не замечая этого обстоятельства.

По парадоксальным законам гармонии в нем уживаются остроумие и восторженность, гражданская пылкость и неисчерпаемая ирония.

Самарий Зеликин. Все разговоры о классике смешны. Сколько я общаюсь с режиссерами, каждый утверждает, что входит в первую пятерку. А кое-кто — что в первую десятку документалистов мира. Расхожая острота «широко известен в узких кругах» к телевизионному кино относится как никакая другая...

Энергичное словосочетание «взрыв документализма», родившееся во второй половине 60-х, обязано своим появлением авторскому кино — таким именам, как Игорь Беляев, Дмитрий Луньков, Виктор Лисакович, Марина Голдовская, Владислав Виноградов, не говоря уже о нашем герое Самарии Зеликине. По сути дела, все они были первыми.

С.Зеликин. Когда на нашей харьковской телестудии затеяли делать фильмы, я не знал, что может существовать телевизионное кино со своими особенностями, принципами и жанрами. Тогда просто возникло детское желание снять кино. Телевизионные особенности начали проявляться отчасти из-за бедности изобразительных средств. Если в кинотеатре во весь экран полыхает пламя, ты чувствуешь себя в центре пожара. Пламя по телевизору — это послание о пожа-

ре, не более того. Зато телезритель чувствует себя вписанным в зрелище сиюминутно и исторически.

Но все эти соображения приходили потом. А тогда мы искали замену яркого изобразительного решения. В качестве такой замены возник синхрон. До этого ежели кино рассказывало о прошлом, оно пыталось инсценировать события — чтобы герой сыграл их. Синхрон же был возможностью другого пути — рассказом очевидца.

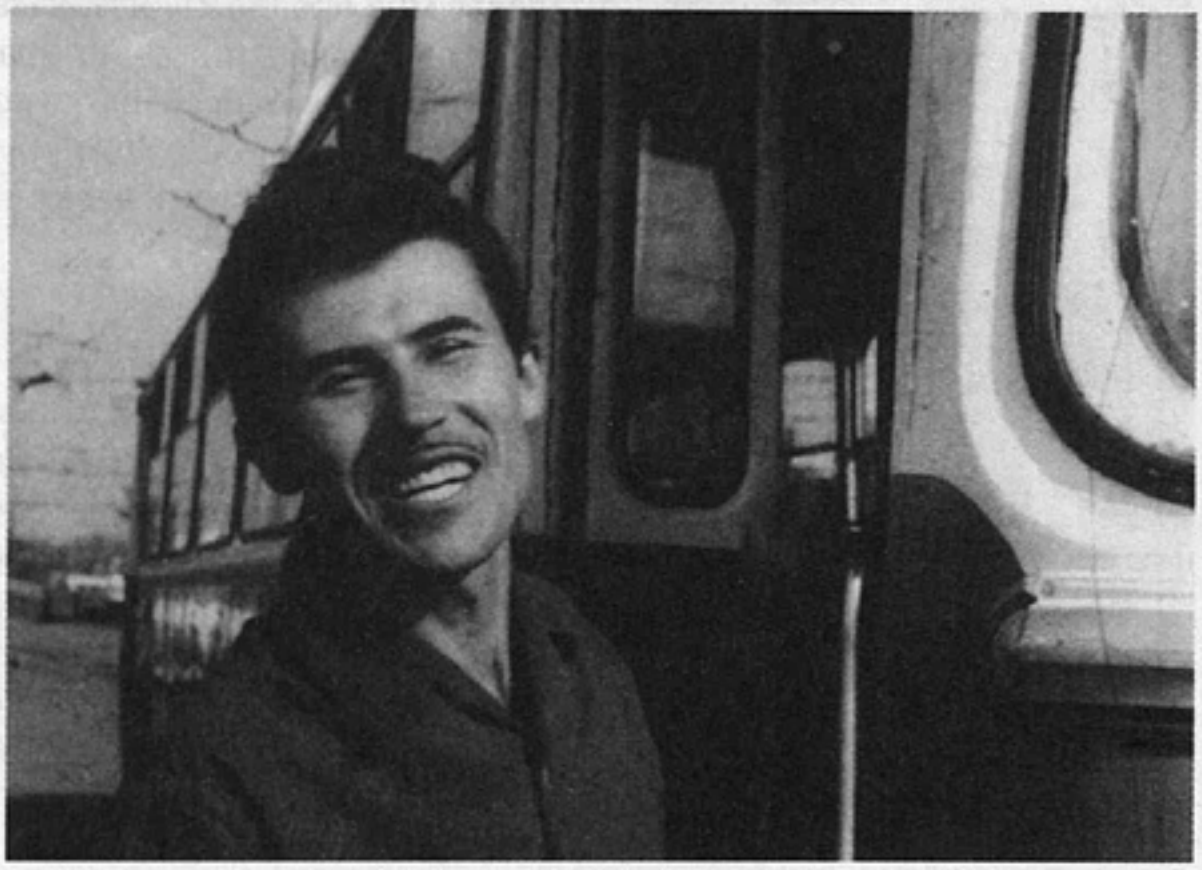
В первом моем сценарии «Три товарища» — о рабочих, которые выиграли в лотерею автомобиль, — я по неопытности тоже решил, что нужно воссоздать все события. Получилась чудовищная фальшь. К счастью, не я был режиссером.

Еще и сегодня звучит дискуссия — не вернуть ли метод восстановления событий на документальный экран? Поскольку, считают сторонники этого взгляда, все дело в искусстве восстановления. Часто это получается даже естественнее самой жизни! Конечно, чтобы нарисовать поддельный рубль, надо затратить больше усилий, чем для того, чтобы напечатать настоящий. Но чем больше фальшивых рублей, тем меньше доверия к настоящим. А у нас одна валюта — документ. И любой постановкой мы его девальвируем.

Философский репортаж

С.Зеликин. Принципиальным для меня стал фильм «По законам нашего завтра». Я вернулся со съемок из Северодонецка, который мне очень понравился, и с азартом рассказал о командировке приятелю. Тот говорит: «Все это так интересно, но ведь вы сядете писать, и выйдет обычная наша лабуда. Напишите-ка, как рассказываете». Я так и сделал.

Сценарий написался за одну ночь. И стало понятно, что я не сумею заставить диктора воспроизвести свою интонацию. А что, если прочесть самому? Я как бы полемизировал сам с собой. Точка зрения романтика — какой замечательный город! И рядом другая, скептическая — да ладно тебе, все там, как повсюду, просто ты не заметил другую сторону медали. Меня многому научил один случай. Секретарем горкома Северодонецка оказался мой соученик по университету. Мы шли как-то к нему домой, и я споткнулся — там была вырыта траншея. Я разозлился — что такое, весь город перекопан, начальство ты или нет? Он отвечает: «Дурак ты, я счастлив, что начали копать эти траншеи, газ же пускают! Сколько я этого добивался!» Вот такие разные реакции на одно и то же стали как бы ключом. Так что я уже и снимал-то, думая об оппоненте.



«Шинов и другие»

Фильм прошел. Появилась рецензия аж в «Искусстве кино» под названием «Философский репортаж», елки-палки! Подписанная заместителем главного редактора. Представляете, что это значило для харьковского документалиста? Потом в журнале был опубликован мой монтажный лист да еще мне заказали статью — об эффекте присутствия в телевизионном фильме!

А еще через два года я взялся за фильм о Шинове.

Уволен по собственному желанию

Если русская литература вышла из гоголевской «Шинели», то проблемное кино вышло из зеликинского «Шинова и других».

Все началось с десятиминутной зарисовки харьковского телевидения под бодрым названием «Будем солнечными» — о передовом водителе троллейбуса, рассказывав-

шем по ходу маршрута про достопримечательности родного города. Отснятый сюжет ожидал премьеры, когда обнаружилось, что водитель уволился «по собственному желанию». Раз ушел, то все — передовик кончился, фильм надо было закрыть. В поисках выхода руководство студии и обратилось к Зеликину с просьбой спасти ситуацию, если нужно, что-то доснять и прокомментировать ленту заново.

Прежде всего предстояло выяснить, что скрывалось за формулировкой «уволился по собственному желанию». Но почему бы само это выяснение не сделать содержанием ленты? Так появились помимо Шинова «и другие» — директор депо, его заместитель, водители парка. Вместо киноочерка о славном парне, примере для подражания появилась на свет картина, которая вторглась в сферу конфликтов, до сих пор табуированную.

«Гармаев и другие»

С.Зеликин. У меня не было намерения создать новое направление в телевизионном кино. Как ни странно, я подражал газете. Попытался перенести на телевизионный экран обычный газетный жанр критической корреспонденции. Но из расследования, почему Шинов уволился, стало ясно, что наше общество в его застывших рамках не терпит людей, которые хоть чуть-чуть поднимаются над общим уровнем. Дело уже не только в троллейбусном депо. Я поставил вопросительный знак после титра «конец», потому что собирался продолжать расследование дальше. Не обязательно с Шиновым...

Во время фестиваля телефильмов в Москве мне предложили показать «Шинова» на ЦСДФ. В программе просмотра была и другая картина — Артура Пелешяна. Блистательная, изобразительно потрясающе сделанная. Мне казалось, что обсуждать будут только ее. Но интерес в этом профессиональном кругу вызвал «Шинов». Видимо, в обществе назрела необходимость разбираться в жизни. И я, что называется, «попал».

Эпоха жиберов

На экране столкнулись два типа мышления — две позиции, взаимоисключающие друг друга. Директор депо в «Шинове» по фамилии Жибер — не хам, не самодур. Он даже замечания подчиненным делает в благодушно отеческом тоне. Но не терпит нестандартных решений. В его присутствии глохнет любое творчество. Режиссер и сам не ожидал, что фигура директора со всей его характерностью, рыбьим темпераментом и даже фамилией оформится в настоящий образ. В ближайшие годы этой фигуре суждено было стать типической. Наступала эпоха жиберов.

Ситуация, перенесенная на экран из реальной жизни — столкновение таланта с посредственностью, действующего лица с бездействующей или даже противодействующей средой, — как бы вернулась с экрана в жизнь. Но теперь силу чиновничьей косности испытали на себе создатели ленты.

После присуждения двух наград на Всесоюзном фестивале телефильмов в 1967 году — премии за лучший проблемный фильм и приза Союза кинематографистов — картина сразу же оказалась на полке. Так одновременно с рождением жанра родилось и отношение к жанру. Перед публицистикой опустился шлагбаум.

С.Зеликин. Продолжить расследование мне, конечно, не разрешили. Как и показать сам фильм. Перекрыли дыхалку. Кислород кончился.

Впрочем, картина оказалась под угрозой уже после первой же демонстрации в Харькове. Настучали в обком партии, оттуда звонок: «У вас сделан фильм, позорящий трудовой коллектив». Мы на демагогию ответили демагогией: да-

вайте покажем фильм в депо и проведем открытое партсобрание. Они сказали: «Хорошо». И больше не возникали. Окончательно же «Шинов» попал на полку, когда получил награды на Всесоюзном фестивале и должен был по уставу фестиваля быть показан по всесоюзному телевидению

О «Шинове» были написаны десятки рецензий, картину анализировали в монографиях и учебниках, по ней учились снимать кино несколько поколений вгиковцев и журфаковцев. Ни один документальный фильм, снятый телевизионными документалистами, не вызывал столько споров. Не участвовали в этих дискуссиях только зрители — картину они не видели.

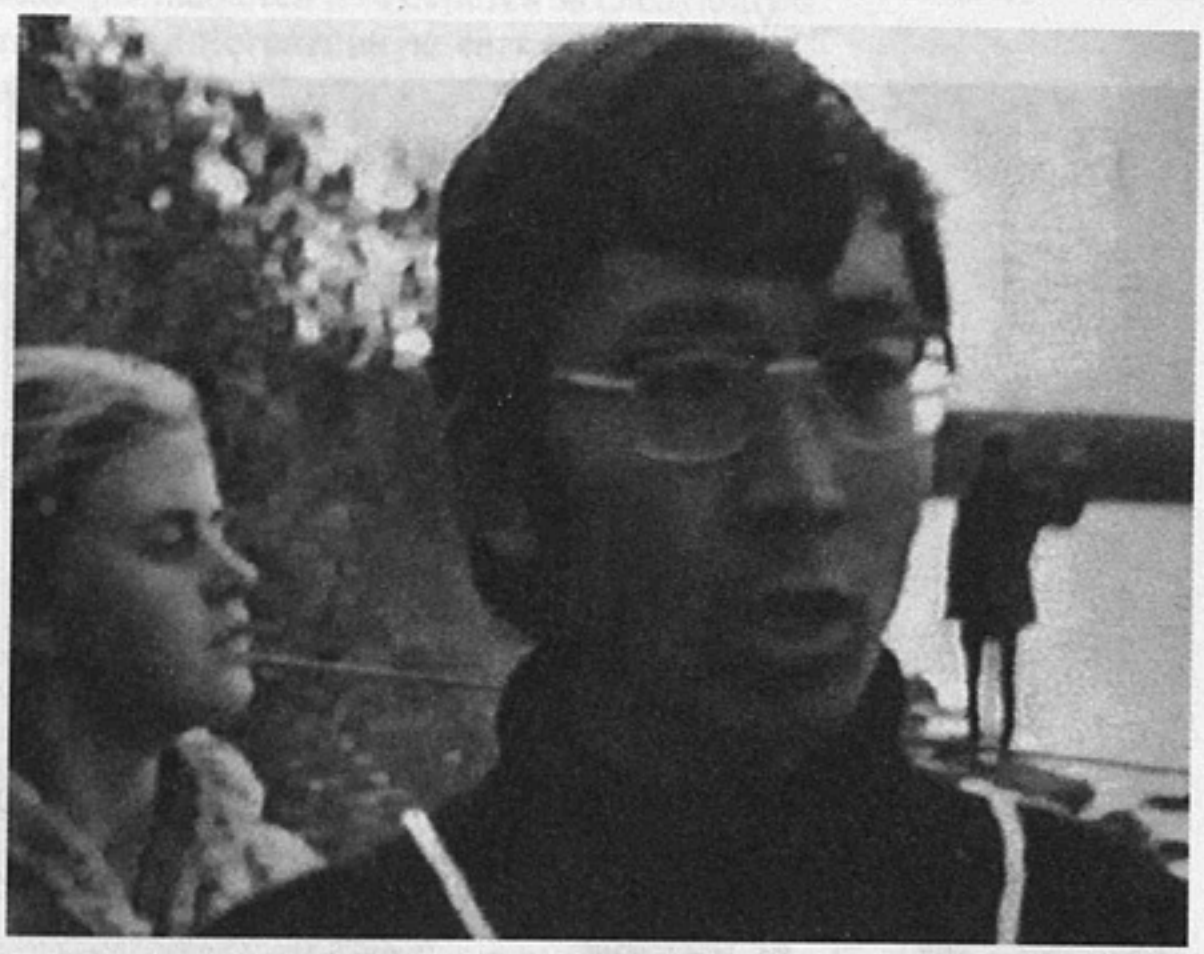
«Администрация доводит до вашего сведения»

Судьба автора повторяла судьбу героев. Снятый несколько лет спустя фильм «Гармаев и другие» был показан только однажды.

Молодого учителя, основавшего клуб юных биологов, уволили из школы как раз во время работы над лентой, а живой уголок, созданный ребятами, безжалостно ликвидировали. За четыре года учитель со своими учениками побывал в экспедициях на Мологе, Байкале, на Кольском полуострове, отдавал им все свои воскресенья и отпуска. «Никто другой не мог этого сделать, а он смог, — рассказывали юннаты. — Нас выгоняли из школы, мы выходили на улицу и там продолжали спорить». У школьного руководства это вызвало реакцию отторжения. Иначе и быть не могло, если вспомнить атмосферу, царившую в школах, и нестандартный характер героя.

На приглашение к разговору директор школы ответила режиссеру категорическим отказом, и тому ничего другого не оставалось, как включить в число действующих лиц официальное письмо, адресованное научному руководителю молодого биолога (он был аспирантом): «Администрация доводит до вашего сведения...» Нетерпимость школьного руководства свидетельствовала против самой себя.

Но едва лишь «Гармаев» прошел в эфир (в цикле «Ребячьи комиссары»), как сразу же последовали письма от дирекции школы в ЦК КПСС и Академию педнаук. Публикации всех рецензий в газетах были приостановлены. Для начальства «Останкино» отстоять этот фильм значило не попасть под огонь ЦК. Ведь он был уже показан.



«Гармаев и другие»

С.Зеликин. И тогда я впервые почувствовал — как хорошо, когда начальство за тебя. До тех пор я вел партизанскую борьбу, а тут ощутил себя как солдат регулярной армии — сидишь в окопе, тебе подвозят кашу, есть танки, артиллерия, авиация, в случае чего прикроют. Класс! Фильм отстояли, в том смысле, что оргвыводы не последовали, но больше в эфире его не показывали.

«Против шерсти»

Одни документалисты изучали среду наблюдающей камерой, другие увлекались синхронным словом, третьи — образным восприятием мира. Зеликин же отыскивал сторонников и противников идей, которые защищал. Это были фильмы-дискуссии с открытым финалом.

Если собрать героев Зеликина, назначив встречу, то обнаружится, что у них много общего.

С.Зеликин. Однажды вызвала меня в кабинет зампредседателя Гостелерадио Жданова: «Самарий Маркович, ваши герои обычно побеждают вопреки системе. Это случайное совпадение или продуманная линия?» Ничего себе вопрос...

Я ей: «Если речь идет о системе наших сельскохозяйственных органов, то, конечно, вопреки. А если речь о социалистической системе — то только благодаря». Каков вопрос — таков ответ. Сдемагогничал.

Что касается героев «вопреки» — все сколько-нибудь яркие личности жили вопреки системе. Меня, действительно, больше всего интересовали люди, живущие «против шерсти», наперекор установившимся обычаям и шаблонам. Они чаще всего донкихоты. Мальцев («Труды и дни академика Мальцева») — человек, создающий проблемы, «народный академик», гнущий свою агротехническую линию. Он говорил: «Дальше Сибири не сошлют, меньше чем полеводом совхоза не заделают». Потом его идеи начали использовать — они не стали основополагающими, но их уже не воспринимали как еретические. Или тот же Ефремов – директор совхоза, получивший двадцать четыре выговора («Дорога комиссара Ефремова»). Он был утопист, хотел создать рай на отведенной ему территории. И еще был один герой — забыл фамилию, — тоже попер против всех, считал, что человек должен жить бедно. Жить с семьей бедно — гораздо больший подвиг самоотречения, чем публичный бунт. Он отдавал свои деньги — уж не помню на что... Давно не видел этот фильм, страшно наивный, наверное... Со временем я забываю, кто что сделал, но помню аромат поступка. Ярость, с которой они отстаивали свои убеждения.

«В небе и на земле»

В телефильме о Валерии Чкалове («В небе и на земле») режиссер создает собирательный образ антагониста, с которым и герою, и автору приходилось сражаться всю жизнь, – человека с циркулярным мышлением. Зеликин строит фильм как диалог с закадровым оппонентом и его традиционной системой аргументации («Если все летчики начнут так летать...»). Но «если бы я был таким, как все, то не летал бы так, как летаю» – записал Чкалов в своем дневнике.

С.Зеликин. Чкалов — фигура хрестоматийная. Я считал, что все о нем знаю — лихач, пролетающий под мостом. А работая над фильмом, понял, что Чкалов был гораздо серьезнее, чем я представлял. Он предвидел истребительные бои второй мировой и мечтал, чтобы советская авиация была к ним готова. Хотя все в нем присутствовало — озорство, чудовищное пьянство... Но он был крупнее. Его терпели, его поощряли, но главную мысль его жизни зажимали и не давали хода.

А в картине «Перед выбором», которую мы снимали в Свердловске, — несколько героев. Там был конфликт — арестовали двух неформалов, начальство

настаивало, чтобы им дали по пять суток, а судья Кудрин, ощущая, что его судейская независимость попрана, порвал судейское удостоверение. И положил на стол партбилет. Не тогда, когда это сделал великий режиссер Захаров, а когда никто этого не делал.

Еще в этом фильме снимался Волков, заводской секретарь парткома, который отстаивал Ельцина перед Лигачевым (по поводу «Борис, ты не прав»). Это был запоминающийся кадр: держа в поднятой руке мандат, бежит к трибуне красивый, статный человек. Спорить с членом Политбюро на партконференции — это было впервые за историю партии. Могло кончиться по-разному, вплоть до... чего угодно. В фильме Волков рассказывает, почему это сделал: «Смотрю, Ельцин стоит в фойе, а вокруг него будто кто мелом круг очертил. Будто заразный какой-то, и чувствуется — он такой одинокий. И я понял, что должен выступить в его защиту... Как решился? Понимаете, мне ж с собой потом всю жизнь жить».

Перед выбором

Как-то Зеликин говорил, что литературную классику помнят, потому что она доступна. Толстого не все читают, но если захочешь, прочтешь. А документальный фильм не посмотришь в любой момент по собственному желанию. Если бы все книги сожгли, то тех, кто их написал, тоже помнили бы недолго.

С.Зеликин. В программе передач наши работы обозначали анонимно — просто «документальный фильм». Если бы такое появилось в литературе, если бы романы и повести предлагали бы без названия и без автора... Мы тогда уже понимали: одиночный фильм тонет в потоке эфирной продукции, выжить могут лишь серии. Возникли циклы — «Семейный круг», «Ребячьи комиссары». Алеша Габрилович делал циклы — «Футбол нашего детства», «Цирк нашего детства», «Кино нашего детства»...

Мы предлагали переустройство «Экрана» — создание мастерских, каждая из которых делает цикл с некими общими жанровыми чертами, начиная от стиля титров. Кончается цикл — мастерская распадается или берется за следующую серию. Подвижные коллективы не под административную сетку, а под реальные дела. Есть люди, умеющие думать кадром, в основном операторы. Есть — думающие эпизодом. Есть — фильмом. А тут надо было научиться думать циклом. Это было отвергнуто, но уже не начальством. Идея не прошла у творцов «Экрана»: «Да кто он такой — этот руководитель мастерской, чтобы диктовать мне, какие делать титры?! Пусть каждый делает, что хочет». Все жаждали самопроявления. И что сейчас с ними?..

Если «Шинов» был в стране первым проблемным фильмом, то цикл «Семейный круг» (1980, в соавторстве с Алексеем Габриловичем) стал первым проблемным сериалом. Но даже этот политически невинный цикл о семейных проблемах не выпускали год, а затем показали без первой серии.

С.Зеликин. Первая серия называлась «Найти друг друга» и посвящалась проблемам знакомств. На генеральном просмотре председатель Гостелерадио сказал: «Знакомство по объявлениям или в клубах знакомств — не способ для советских людей». «А где же они должны знакомиться?» — «На партсобраниях». — «А если беспартийный?» — «Тогда на профсоюзных собраниях». Он, конечно, шутил, но тем не менее эту серию зрители не увидели.

Большие надежды были у меня связаны с общественной реакцией на фильм «Перед выбором». Он снимался, чтобы быть показанным перед первым горбачевским съездом народных депутатов. Мы два месяца следили, как шла предвыборная кампания в Свердловске. Там было все, что проявилось потом, все грязные технологии уже существовали — и агитация только за одного кандидата, и руководители предвыборных кампаний, которые находились в служебном подчинении у одного из кандидатов... Хотя многое казалось комичным, скажем, на предвыборном собрании неожиданный выброс ужасного компромата: не платит полгода партийные взносы!

В то время такой фильм был бы бомбой. Но директор «Экрана» и секретарь

парткома побоялись его выпустить. В результате показали с задержкой по Второй программе днем — параллельно с повтором популярнейшего «Взгляда». Это значит — поставить галочку: изготовленная телевидением продукция востребована. Все наши двухмесячные бдения в Свердловске, когда мы часами стояли на собраниях, ловя какую-то одну фразу, все оказалось никому не нужно.

И я ушел из «Экрана».

Человек меняет кожу

С 1990 года Зеликин, как и другие, в свободном плавании. «Человек меняет кожу», прошедший на РТР, — фильм о поразительной, авантюрной биографии бывшего советского комсомольца китайца Цзян Цинго, ставшего президентом Тайваня. Поводом послужил сценарий «Бамбук и береза» — о любви китайца к русской девушке. Зеликину предложили заняться этой темой. Сценарий «Бамбук и береза» у него энтузиазма не вызвал. Режиссер уже собирался отказаться, но тут ему показали анкету, в которой Цзян Цинго писал в графе «родители» об отце: «Чан Кайши — кровавая собака черной китайской реакции». Зеликин от такого поворота оторопел: ну написал бы — «реакционный генерал, боролся против коммунистической партии». Но «кровавая собака»... Что же это за Павлик Морозов? Режиссеру стало любопытно, кем был Цзян Цинго. Заложником советской власти, который мимикрировал, чтобы выжить и выбраться от нас на родину, или действительно истым коммунистом?

«Перед выбором»

Он залез в эту историю со своим обычным энтузиазмом. Связался с Институтом востоковедения, с синологической библиотекой. Поднял архивы Университета народов Китая, где нашли характеристики героя, образцового студента. Но все же оставалось непонятно, был ли почитаемый президент Тайваня эдаким Штирлицем, каким его считают тайваньцы. И тут нашелся документ из архива Владивостока. По решению Коминтерна Цзян Цинго возвращался в Китай, он уже был фактически свободен — через два часа пересечет границу. И в последний момент он отправляет донос в Свердловск, в партком Уралмаша, где работал много лет: «Партком, видимо, не знает, что у директора завода Владимирова есть брат троцкист».

Искусство и власть

В начале 2001 года по телевидению показали двухсерийный фильм-исследование о бывшем министре культуры Фурцевой «Екатерина III». Это многоплановый и неоднозначный портрет бывшего министра на фоне великой, бесстыжей эпохи.

С.Зеликин. В круг моих героев, действующих «вопреки», она никак не вписывается — как раз очень долго жила «благодаря». Вообще-то я о ней ничего толком не знал, кроме частушки «Ничего я не боюся, я на Фурцевой женюся» и анекдота — «Не так страшен министр культуры, как страшна культура министра»... А начал разговаривать с людьми, и стало прорисовываться что-то посложнее.

Вот бывает — женщина страстно и искренне любит негодяя. Так она любила советскую власть. Но при этом была абсолютным ее порождением. Что не могло кончиться хорошо, потому что в этой власти было слишком много порочного. Она была несчастной женщиной. Была переносчиком зла, но сама его не вырабатывала... Постепенно начинала понимать тех нелепых людей, которых

ЦК не любил, считал чужими. Все эти Ростроповичи, Рихтеры... И чем больше для нее они становились своими, тем больше она становилось чужой для ЦК. Ее поставили быть представителем власти в искусстве, а она постепенно становилась полпредом искусства во власти.

Я занимался ею четыре года. Начал снимать, потом отставил, потом снова... Несколько раз мне переставало хотеться делать эту картину. Денег не было, заказчика не было... Я, к сожалению, не предприимчив.

Неподведенные итоги

Принципиальные фильмы остались позади. Достает ли у режиссера мужества задумываться о завершении творческого пути?

С.Зеликин. Но что такое принципиальный фильм? Тот, что имеет продолжение не только в твоей работе, но и в работах других. В этом смысле «Шинов» был, вероятно, принципиальным. Может быть, на биографические фильмы какое-то влияние оказал тот же «Мальцев»...

Сейчас, когда я смотрю фильм Сорокиной о сельском хозяйстве... Я люблю Сорокину. Она для меня — олицетворение всего лучшего в смысле стремления к справедливости. Но, на мой взгляд, в таком фильме ведущим может быть Черниченко, потому что он объехал все эти колхозы и фермеров, потому что у него есть своя точка зрения. Здесь же я вижу лишь точки зрения телекамер и представляю, как Светлану туда привезли от самолета на хорошем автомобиле, она отговорила текст на фоне коров или полей и поехала обедать. И называется «фильм Светланы Сорокиной». У фильма-передачи есть голова, есть сердце. Сорокина была ее языком. А головой и глазами были другие.

Мне не хочется подводить итоги. Я бы снял, скажем, фильм о дореволюционной России. Не о той России, «которую мы потеряли». Хочется противостоять валу сладкой патоки. Надо разбираться, что это за Россия, какая она была? Когда сегодня пытаются говорить, что чуть ли не все купцы — филантропы... Но филантропы были выродками купеческого сословия, на них смотрели как на сумасшедших. Савву Морозова хотели посадить в сумасшедший дом, назначить опекунов. Островского никуда не денешь... Как можно говорить о невероятном культурном уровне русской армии и офицеров, если есть «Поединок» Куприна? Давайте разбираться, что хорошо, что нет. Что мы потеряли с Россией, что — с СССР.

«Екатерина III»

Скажем, проблемы воспитания, Макаренко. Воспитанники довоенных детдомов во многих областях добились успехов. Какого же хрена сегодня из детских домов чуть не поголовно уходят в криминал, проституцию, наркоманию? Презираем Макаренко — казарменная педагогика. А это был великий человек. Я с опаской смотрю на безудержную пропаганду индивидуализма. Слова «сначала подумай о других, а уже потом о себе» не так уж глупы. Летом пацаны в городе остаются бесхозными. А пионерлагеря заняты коммерсантами. Это отвратительно.

Но сниму ли я что-нибудь из того, о чем думаю? Тут проблема не только в спонсорах.

Вращение велосипедного колеса

С.Зеликин. Был такой фильм, где музыкант-барабанщик, когда отбивал барабанную дробь, включал в нее незаметную для постороннего уха морзянку и передавал закодированные сообщения. Раньше у меня всегда было ощущение, что, делая фильм, я играю музыку, внутри которой передаю единомышленникам сообщение. Это был не кукиш в кармане, а «привет своим»: «Ребята, нас много таких. Ты не одинок». Когда это стало возможно сказать открытым текстом, у меня иссяк интерес к «музыке».

Раньше человек перед камерой зажимался, слова не мог сказать. Мы на пупе вертелись, на ушах стояли, чтобы вытащить искреннюю, естественную интонацию. А теперь — как цветочек наклониться и сорвать. Остановить человека на улице, задать любой вопрос — никакой проблемы. А прежде тот старался бы ускользнуть, чтобы, не дай Бог, не брякнуть лишнего слова, не испортить отношения с системой. Начальник увидит, учительница сына увидит — зачем это? Лучше не высовываться. Люди изменились. И отчасти — благодаря телевидению, благодаря синхронным фильмам. Другое дело, как ты эту естественность будешь использовать, какие вопросы задавать.

У многих операторов работа со мной восторга не вызывала — довольно много говорящих голов и почти нет восходов-закатов. Они тоже жаждали самопроявления. А сейчас многие из них «стоят на рогах» — это значит держаться двумя руками за растопыренные рукоятки телекамеры. Стоят и снимают опостылевшие ток-шоу. Самопроявление — нулевое.

Мы всю жизнь думали, что как только перестанем зависеть от воли начальства и станем зависеть от воли зрителя, то зритель сразу же кинется смотреть наши фильмы, общаться с нами. Выяснилось, что зрителю не нужны Белинский с Гоголем, а нужен «милорд глупый». Из зрительского корыта потребляют совсем другие жанры.

Почему сейчас нас забыли? Потому что все сделанное, как при быстром вращении велосипедного колеса, слилось в один сплошной круг. Отдельные спицы неразличимы.

Мы создали профессиональный уровень, с которого стартовали сегодняшние мальчики и девочки. Они пришли на унавоженную почву, и зачем им разбираться, кто ее унаваживал и чем, какая корова тут проходила. У них искреннее ощущение, что телевидение началось с них.

Легко ли было быть первым? История свидетельствует не только о драматических ситуациях. Но и об авторах, идущих наперекор.

АЛЕКСЕЙ МИХАЛЕВ:

«Я теперь очень знаменит...»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДУТ Ю.МИНЗЯНОВ, С.КУДРЯВЦЕВ

А.Михалев

Алексей Михалев, будучи по-настоящему требовательным к себе и не терпя пустого славословия (это не значит, что добрые слова ему не были приятны, как любому нормальному человеку), никогда не стремился быть на виду и во что бы то ни стало выйти из тени «закадрового существования». Поэтому я, честно говоря, удивился, когда в конце октября 1992 года Михалев согласился дать телеинтервью мне и режиссеру Юрию Минзянову из Киева. Не очень качественная видеозапись нашего разговора была использована на телевидении лишь частично. Но, публикуя сейчас эту беседу, я отчетливо понимаю, что на бумаге теряется особое обаяние голоса и личности замечательного переводчика. В стихах тайна содержится между строк, в кино — между кадрами, а в переводах Алексея Михалева — в модуляциях его голоса.

С.Кудрявцев

Алексей Михалев. ...Мне часто задают странные вопросы...

«— Вы переводили фильмы такому-то?
— Нет, никогда не переводил.
— Так, а кому переводили?
— А собственно, кого это касается?
— Скажите, а порнографию переводите?
— Нет, честное слово, не перевожу и никогда не переводил.
— Но вы видели порнографические фильмы?
— Видел.
— А где вы их видели?
— За границей.
— А в Советском Союзе видели?
— Смотря что называть порнографией.
— Например, вы видели фильм «Эммануэль»?

— Видел.
— В Советском Союзе?
— Да.
— Где?
— В Госкино».

После чего наступает пауза, потому что фильм показывали на закрытом просмотре в Комитете по кинематографии.

Мои собеседники часто пытаются выяснить, какая разница между эротикой и порнографией...

Перевод в кино — это моя вторая работа, мне это интересно, я люблю кино, люблю сам процесс перевода и с удовольствием им занимаюсь. Естественно, бывают периоды, когда я выпадаю на год или на несколько месяцев из этого процесса, потому что сижу дома и работаю над какой-то книгой...

Сергей Кудрявцев. Но, честно говоря, я не замечаю вашего отсутствия на видеорынке.

А.Михалев. Вы знаете, видеопродукция копится... Например, сейчас многие люди смотрят фильмы, которые я перевел три года назад. То есть получается, что они периодически всплывают из небытия. Тут нет какой-то системы. По-моему, видеорынок в Советском Союзе наиболее приближен к тому, что во всем мире является рыночными взаимоотношениями, когда спрос определяет предложение. Кому-то понадобилась хорошая комедия — и ее извлекают...

С.Кудрявцев. Происходит стихийная саморегуляция?

А.Михалев. Конечно. По интересам и даже по средствам. Кто-то может позволить себе купить фильмы, кто-то нет и так далее...

Юрий Минзянов. Какую литературу вы переводите, каких авторов?

А.Михалев. Перевожу хорошую литературу. Так, по крайней мере, мне кажется. А начинал я с персидской литературы. По образованию я вообще-то востоковед... Закончил Институт стран Азии и Африки при МГУ, Институт восточных языков. Сначала переводил с персидского, потом целиком переключился на английский. Теперь перевожу англо-американскую литературу, канадскую... какую угодно. Среди моих переводов романы Мюриэл Спарк «Мисс Джин Броуди в расцвете лет», Джеймса Джонса «Отныне и вовеки веков», большая такая, толстенная книга... Недавно в моем переводе вышла повесть Фолкнера «Старик». Я даже перевел два детектива, хотя терпеть не могу читать детективы в наших переводах... Мне захотелось попробовать себя в этом жанре и вообще выяснить — можно ли в России хорошо перевести детектив.

Много книг вышло в моем переводе... И членом Союза писателей я являюсь уже несколько лет, а туда попасть можно, только когда у тебя переведено много книг...

Ю.Минзянов. Как вы пришли к переводу видеокартин?

А.Михалев. Началось это очень давно, на кинофестивале. Причем началось тоже с персидского языка. Мне позвонили из «Совинтерфеста», есть такая организация, Дирекция международных фестивалей. И предложили перевести иранский фильм. Я перевел. А как-то раз один из иранских фильмов оказался на английском. Я, сидя за микрофоном, сказал: «Ой, это на английском!» и продолжал переводить. Это понравилось. И так постепенно пошло дальше. Я работал почти на всех кинофестивалях. Постепенно вошел в фестивальную переводческую орбиту.

Кино переводить очень интересно, и я люблю это делать. Приятно, когда переводишь на живую аудиторию. Мне гораздо интереснее переводить в зале, чем для видео, когда ты сидишь один на один с экраном, у тебя микрофон в руках и ты не слышишь реакции зрителей.

Ю.Минзянов. Алексей, а не могли бы вы вспомнить ваш первый фильм?

А.Михалев. Вы знаете, я не могу точно вспомнить первый, но одним из них был фильм Формана «Пролетая над гнездом кукушки».

Как только возникло видео, где-то в 79-м, один из наших семейных знакомых предложил мне попробовать. Он слышал, как я перевожу в кино. И мы попробовали. После «Кукушки» была картина «Из жизни марионеток», тоже умопомрачительное кино... Кстати, тогда подряд шло много хороших фильмов.

Люди как-то интересовались достойными картинами и не закупали сплошняком эти «кровавики» и «пифпафы»...

Ю.Минзянов. А сколько времени уходит на перевод? Вам достаточно посмотреть фильм один раз, и вы сразу включаетесь в работу, или происходит как-то по-другому?

А.Михалев. Все зависит от сложности фильма. В принципе, я смотрю один раз. А потом перевожу. Иногда кое-что записываю во время просмотра. Например, имена бывают сложные. Или неожиданная игра слов, которую очень обидно терять, но которую так вот сразу никак не перевести, нужно немного подумать. Но самая большая головоломка — это название фильма.

Ю.Минзянов. Да, название почему-то переводчики часто меняют. Мне понравилось, как вы перевели фильм «Пляж»: не в лоб, а несколько иначе, но, по-моему, более точно — «У моря».

А.Михалев. В американском кино есть традиция. Часто название фильма возникает из слов песни, которая звучит в нем. Просто слова из песни, хотя песня может не иметь никакого отношения к сюжету. В частности, в фильме, о котором вы говорите, тоже звучит песня: «Где тебя искать? Я найду тебя у моря, ты сидишь на одеяле, и твоя малышка рядом». Очень хорошая пляжная песня. И, кроме того, действительно, завязка происходит у моря.

А.Михалев (слева) на переговорах в Кремле

С.Кудрявцев. Я был восхищен, как вы перевели картину Майка Николса Heartburn. Вы назвали ее «Оскомина».

А.Михалев. Если перевести точно, это «изжога». Но у нас этот смысл передает именно слово «оскомина». То, что ты уже видеть не можешь, набивает оскомину. Пусть это прекрасно, вкусно, сладко, но для тебя уже приторно. Семейные отношения, которые набивают оскомину...

Я считаю, что переводить кино так же трудно и ответственно, как переводить художественную литературу. А в переводе литературы есть один закон — переложенная на русский язык книга должна стать произведением русской словесности. Читатель не должен спотыкаться и угадывать сквозь русский язык английский. То же самое правило я стараюсь соблюдать и в кинопереводах, люди должны говорить нормальным, живым языком, а не «выньте руки карманов из...». Это

трудная работа, и я собою постоянно недоволен, без всякого кокетства... Я терпеть не могу свой голос. Я его ненавижу! Когда его слышу, я начинаю...

Ю.Минзянов. В отличие от вас, мы предпочитаем слышать на видео именно ваш голос.

А.Михалев. Это уже дело хозяйское.

С.Кудрявцев. По-моему, это самое нормальное состояние творческого человека, когда он собою недоволен.

А.Михалев. Просто я знаю, что всегда можно сделать лучше. Но есть фильмы, которыми я все-таки бываю доволен. Например, «Опасные связи».

С.Кудрявцев. Да, это было артистично, изящно...

А.Михалев. Нельзя играть, это большая опасность. Есть очень хорошие переводчики, которые почему-то начинают петь и изображать из себя актеров. Конечно, нельзя переводить сухо и бесстрастно, но необходимо чувствовать грань, за которой начинается фальшь... Иногда я ловлю себя на том, что меня тоже подводит чувство меры. С этим начинаешь бороться, но довольно трудно уследить за собой... В переводе нужно создавать контур характера *только интонацией,* потому что *играет* все-таки актер. А я должен лишь донести его интонацию до зрительного зала. Чем плох советский дубляж? Они там играют заново, сами по себе, не думая о том, *как играли те актеры.* У меня такое ощущение, что люди, занятые на дубляже, не слышат оригинальный звук, и наш режиссер почему-то начинает заново ставить актерам задачи, и они уже разыгрывают новые страсти, новые чувства... по-своему... И получается что-то не то...

С.Кудрявцев. Даже голоса часто не соответствуют голосам голливудских актеров.

А.Михалев. Это ужасно... Хотя бы повторяйте рисунок, созданный оригинальным актером! Переводчик должен всего лишь *повторять рисунок, а не создавать его сам.* И уж тем более ничего не наигрывать. Тогда получается хорошо.

С.Кудрявцев. У меня на этот счет своя рабочая формула. Когда на наши экраны выходят дублированные фильмы Бертолуччи или Бунюэля, я говорю — одним Бунюэлем меньше...

А.Михалев. Да, ведь главное — не испортить, а это труднее всего.

Ю.Минзянов. Ваш любимый фильм не только на видео, но и в кино? Ваш любимый актер?

А.Михалев. Одного любимого фильма не бывает и не может быть. Я несколько лет любил фильм «Рокко и его братья». А сейчас выясняется, что его трудно смотреть, потому что он немного устарел. Очень люблю кино Милоша Формана. «Кукушка» — один из моих любимых фильмов. Люблю американцев. Как ни странно, иногда у них хорошо получаются экранизации, порой даже лучше, чем сама книга. Меня глубоко потряс фильм «Легенда о Нарайяме». Настоящие киноведы, наверное, сотрут меня в порошок, когда я скажу, что не люблю «Броненосец «Потемкин»... Но это не мое кино, понимаете? Я предпочитаю хорошие остроумные комедии. Люблю мюзиклы.

С.Кудрявцев. А, допустим, интеллектуальное направление, Вуди Аллен... Или вульгарные комедии Мела Брукса?

А.Михалев. Мне нравится и то и другое. Я очень люблю Вуди Аллена, особенно его «Манхэттен». Мне кажется, что этот фильм — квинтэссенция Вуди Аллена. Мел Брукс — это фарс, хотя и очень смешной, где-то на грани капустника в нашем понимании... Я люблю разные жанры. Прохладно отношусь к триллерам, к фильмам ужасов, хотя такой эстетский и рафинированный вариант, как «Голод», смотреть интересно. Из актрис очень люблю Мерил Стрип, из актеров отдаю предпочтение Доналду Сазерленду и Джеку Николсону. Совершенно равнодушен к Тому Крузу.

Ю.Минзянов. Вы переводили «Рискованный бизнес».

А.Михалев. Да, переводил. А что тут такого? Милый молодежный фильм без больших претензий. Много хороших актеров. Кстати, что меня всегда подкупает в американском кино — много хороших профессиональных актеров.

С.Кудрявцев. У них совершенно нет зажима, они абсолютно естественны.

А.Михалев. Да, но я не знаю — техника это или они *такие.*

Ю.Минзянов. Вы переводили и комедийное каратэ...

А.Михалев. Да, я переводил и Брюса Ли... На мой взгляд, это очень интересный кинокич, сделанный с серьезным лицом. Ведь на самом деле там мало серьезного... У Ли всегда какая-то псевдоромантика, какой-то мачо-комплекс.

С.Кудрявцев. Я лично воспринимаю Брюса Ли как восточный вариант мифа Джеймса Дина.

А.Михалев. Наверное, только это уже сошедший на нет миф. Можно переводить разное кино. Есть кино заведомо плохое, но ведь всегда есть люди, которые такое кино любят. Что же тут поделаешь?

Ю.Минзянов. К чему вы испытываете наибольший интерес — к переводу литературы или к переводу видеофильмов?

А.Михалев. Если честно, то кино — это хобби. Может быть, больше чем хобби... не страсть, конечно. Но сильный интерес... Перевод кино — не для видео, а именно в кинозале — это нечто, рождающееся сейчас, почти спонтанно. Это импровизация в заданных рамках. В литературе я не могу импровизировать — я не могу текст придумывать сам, не могу добавить, убавить, уничтожить каких-то лиц...

Знаете, бывает, что тебя приглашают перевести на фестивале фильм. Приезжаешь, и оказывается, что он на венгерском, а рядом лежит шведский текст. И сидят сотни зрителей. Отменять сеанс нельзя, и уже никто не придет и тебя не заменит... Ты смотришь на экран и начинаешь рассказывать, что там происходит, сочиняя на ходу. Это ужасно! Унизительно! Это надувательство и непрофессионализм. Настоящая халтура...

Ю.Минзянов. Если можно, расскажите о нецензурных выражениях в кинопереводе...

А.Михалев. Если сюжет построен на сплошной нецензурщине, мы обязаны соответствовать ей; в конце концов, все взрослые люди, и когда слышишь те же слова в подворотнях — то ничего. А если с экрана — многие просто в обморок падают. Я говорю о принципе. То, что у нас воспринимается как грубый физиологизм и откровенный мат, в Америке и в Европе — обычное «черт возьми». Но часто переводчики начинают смаковать это, работая на потребу зрителей. Такому переводчику благодарная публика говорит: «Какой молодец, перевел все как есть». Ничего не как есть!!! Он переврал саму идею!

Но то, что эти словечки просачиваются и в печать, и в кино, — хороший знак. Мы постепенно кончаем с ханжеством. Действительно, пора с этим кончать. Однако в русской литературе есть традиция — и в этом нет ничего лицемерного. Нам эти слова режут ухо и производят совсем не то впечатление, какое производит американская ругань на американцев. Нужно с этим считаться. Моя задача вызвать у зрителя ту реакцию, которая наблюдается у зрителя в Америке. То есть мы должны отреагировать на нецензурщину так, как отреагировали бы американцы. И ни в коем случае не форсировать ненужную реакцию, особенно нездоровую...

С.Кудрявцев. Я заметил — чем хуже переводчик, тем он нахальнее...

А.Михалев. Это относится не только к переводчикам. Это наблюдение общечеловеческого характера. Я на днях говорил со своим коллегой, который мне сказал: «Ты знаешь, меня все время приглашают переводить видео, но я сразу предупреждаю, что не буду это делать, как Михалев». Я спрашиваю: «А почему?» Он отвечает: «Ты слишком тщательно все переводишь, так же нельзя... Зачем время терять?» Видите, есть разные подходы. Я не умею халтурить. Мой приятель как-то сказал мне: «Знаешь, я вот смотрю на тебя и думаю... Бывают проститутки разного рода. Вот ты из тех, которые мало того что деньги берут, но еще хотят каждый раз сами удовольствие получить». Но ведь неинтересно заниматься работой, если она тебе не приносит удовольствие. Для меня всю жизнь было так! Кстати, мой рабочий стол не дома. Дома у меня нет видеоаппаратуры. Я считаю, что иметь видео в доме — это лишнее, это неинтересно.

Ю.Минзянов. Что в ваших ближайших планах?

А.Михалев. Жду, когда придет фильм «Молчание ягнят», хочу посмотреть, а потом и сделать его перевод. Я об этой картине много читал, она мне интересна.

Кстати, вот режиссер «Синего бархата» Дэвид Линч и его последний фильм «Дикое сердце»... На мой взгляд, «Дикое сердце» — это совершенно идиотский

перевод. Он должен называться «Безумцы». В картине есть прекрасная фраза: «Весь мир обезумел, а мы больше всех». Поэтому именно «Безумцы»!!! Линч как режиссер мне не до конца понятен. Он близок к культуре американского кича, на мой взгляд. В его фильмах слишком сильны традиции американских комиксов. Я не всегда уверен, что он так уж ироничен. Думаю, его ироничность критики преувеличивают. А для Линча — это большая игра. Это американская сказка, американская мифология. Ведь комиксы уже вошли в жизнь Америки, там уже появились конкретные, узнаваемые типажи... Мы с вами легко угадываем в жизни то, что нам рассказывает Жванецкий. Нам понятны все его ассоциации. А американцам понятны все ассоциации Линча. Нам же не всегда. Потому что нужно родиться и вырасти там, чтобы наверняка понимать. Но угадывать тоже очень интересно.

С.Кудрявцев. Я помню, как вы с ходу перевели фильм Гринуэя, где все построено на словесных играх, — «Отсчет утопленников».

А.Михалев. Есть разные переводы. У нас первый перевод — «Отсчет утопленников», но это не «отсчет»... Это кого-то насильно погружают в арифметику, в числа... Цифры в этой картине Гринуэя играют очень важную роль. Они подавляют все, командуют всем сюжетом. Я бы перевел — «Утопая в числах». Я переводил этот фильм несколько раз. Знаете, все каламбуры Гринуэя как-то легко ложились на русский язык. Может быть, менталитет сценариста и режиссера совпал с моим. Мне были очень хорошо понятны ходы Гринуэя, что помогало находить русский эквивалент... Хотя переводить Гринуэя, конечно, трудно. Я бы с удовольствием перевел его фильм «Повар, вор, его жена и ее любовник»...

С.Кудрявцев. Как вы относитесь к усилиям некоторых ваших коллег-переводчиков, которые стали вдруг выступать, а может быть, и не вдруг, в области кинокритики?

А.Михалев. Кинокритиков у нас, на мой взгляд, более чем достаточно. Но есть еще такая вещь, как неутоленное честолюбие. Многим хочется вступить в Союз кинематографистов. Как будто бы это что-то меняет. Были разные статьи... и Петя Шепотиник писал, и еще кто-то... о том, что переводчиков можно было бы принимать в Союз...

С.Кудрявцев. Да, была идея создать Союз переводчиков...

А.Михалев. Пока это витает в воздухе, но ничего не сделано. Да и зачем? Все эти союзы, объединения должны служить только одной цели — помогать в бытовых вопросах, обеспечивать людей продуктами, если на то пошло... Творчество вещь сугубо индивидуальная. Каждый из нас занимается им сам. Поэтому рваться в Союз кинематографистов к переводчикам? Мы пропагандируем кино, но прямого отношения к кинопроцессу не имеем. Мы имеем отношение к процессу перевода. Хотите — давайте объединяться в Союз переводчиков.

С.Кудрявцев. Я мечтаю о тех временах, когда на видеокассетах, на киноафишах будет называться и фамилия переводчика...

А.Михалев. Да, было бы неплохо. Это повышало бы ответственность...

С.Кудрявцев. Часто переводчики пользуются своей анонимностью...

А.Михалев. Конечно, в темноте встал и ушел. Никто никогда не узнает, кто да что...

Кстати, недавно на радио было интервью со мной, так что я теперь очень знаменит. Это было «Российское радио» — мы с ними говорили о переводческом труде... Я когда-то в Кремле переводил, и это их тоже интересовало. Получилось большое интервью. Симпатичное. Ну что, вам хватит?

ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ

Голос

А.Михалев (третий слева) на переговорах с королем Афганистана Захир Шахом

Эпоха пиратского видео

Эпоха советского пиратского видео совпала с периодом необыкновенного интеллектуального и духовного напряжения в жизни нации. Нация готовилась «порвать оковы самовластья» и с жадностью поглощала все, что хотя бы намеком сулило долгожданную свободу. К концу 80-х казалось, что антисоветчиной пропитаны даже самые консервативные оленеводы... Любой продукт (интеллектуальный, материальный, эстетический, пищевой или туалетно-бумажный) с лейблом «оттуда», то есть с Запада, пользовался в Стране Советов небывалым спросом. Об*ипп*ившийся и об*гёрл*ившийся советский гражданин старался ухватить пусть кусочек, но из лучшего мира. Коммунистическая утопия сменялась радостной верой в капиталистический рай. В связи с чем было модно и страшно престижно читать журнал «Иностранная литература», носить американские, на худой конец финские, джинсы, упиваться «Мальборо», слушать музыкальные новости от Севы Новгородцева, который «город Лондон, Би-Би-Си», и, конечно же, смотреть западные фильмы.

В конце 80-х иметь видеокассеты с записями западного кино было модно и уж куда престижнее, чем Библиотеку всемирной литературы. Это было частью негласного интеллектуального кодекса. Для советских граждан западное кино несло совершенно оглушительную по новизне эстетическую, идеологическую, наконец, эротическую информацию. И жажда этой информации перехлестывала интерес к запрещенным книгам, к новым журнальным публикациям, к ночному слушанию Голоса Америки... Казалось, что наступает тотальное видеоумопомрачение. И уже в начале 90-х увлечение пиратскими записями переросло в откровенный видеобум. Интеллигенция, собираясь на кухнях, предваряла свои диссидентские беседы просмотром какой-нибудь видеокассеты... Неинтеллигенция смотрела домашнее видео под водочку с огурчиком или под чай с вареньем.

Однако при всей тяге различных слоев населения к такого рода домашним просмотрам ощущалась проблема языкового барьера. Понимать и наслаждаться этим новым «делом» можно было лишь при наличии перевода. Подпольные видеозаписи — подпольные переводы киноклассики обозначили появление со-

вершенно новой андерграундной зоны. Пиратские кассеты, что бы ни было на них записано — голливудские экшны или европейские визуальные изыски, — без всякого сомнения, были принадлежностью культурного авангарда. К нему же относился и Голос Переводчика, к той же сумеречной зоне подпольной культуры. Более того, именно Голос Переводчика обозначал андерграундность, нелигитимность фильма. И напротив — перевод «снимал» с кинопросмотра влекущую ауру запретности. Поэтому личность Переводчика (анонимная) оказывалась неотъемлемой частью новой информации, получаемой из черного видеобокса, очень напоминающего секретные шкатулки, сундуки, сейфы и т.д. Переводчик был загадочным Голосом из «коробки» (такой же «коробкой» было все, что значилось под словом «бугор», или западный капитализм). Перевод связывал нас с тайной, с трансценденцией...

Много лет спустя, попав в мир «забугорья», отечественный зритель охладел к нему — этот мир перестал быть волшебной интеллигибельной страной. А с ростом национал-патриотизма и с появлением фильмов о братьях Багровых «бугор» вообще получил статус не самой приятной реальности. Вместе с разочарованием в содержании шкатулки, сейфа, западного мира в целом пришло и естественное охлаждение к переводу. Перевод перестал маркировать собою особое знание и незаметно покинул зону авангарда. К нему стали относиться небрежно, обращая внимание лишь на техническую сторону дела. Что подтверждают мексикано-бразильские сериалы, легко приручившие реципиента к отвратительному качеству актерского дубляжа.

Чем дальше, тем очевиднее наблюдается отход от потребности в Голосе Переводчика, по которому мы так тосковали в середине 90-х и который постепенно стал чем-то вроде национальной культурной политики. А по мере того как все более широкие слои населения овладевают языками, закадровый перевод, лишающий картину оригинального звука, превращается в досадную помеху. Иначе говоря, всего за десять лет отношение к видео и к авторскому переводу претерпело кардинальные изменения. Говорить о «смерти Переводчика» сегодня можно с той же долей вероятности и с той же долей погрешности, с какой Ролан Барт в середине 60-х годов прошлого века говорил о «смерти Автора» в литературном тексте.

Голос Алексея Михалева

В 1989 году я училась на первом курсе ГИТИСа и жила в общежитии на Трифоновской. Я приехала в Москву, как принято говорить у столичных снобов, из Мухосранска, то есть из маленького городка в Тверской области. И у меня не было видеоаппаратуры. Зато целый техногарнитур фирмы «Акай» имела моя столичная подруга Полина, проживающая на улице Воровского. Папа Полины — гениальный театральный режиссер — постоянно отъезжал за рубежи нашей родины. И — начинались ночные кинобдения друзей Полины в папиной комнате (то есть мы «бдели» практически в доме-музее большого российского деятеля культуры, отчего впечатление от увиденного удваивалось, утраивалось; казалось, что мы у порога невероятного, невиданного мира). По комнате ходил кот Степан и вместе с ним эхо папиных режиссерских слов: «Жизнь говно, Степанус!»

Под это эхо я приучалась к хорошему кино в переводе Михалева. Его голос как-то легко ложился на уют дома Полины и ее папы, сливаясь с ароматом ночного кофе, с «Акаем», с ГИТИСом, с ощущением культурного флера того времени. И, конечно же, с ожиданием качественно иной жизни. Тембр Михалева описать невозможно, но в моем субъективном восприятии он до сих пор спорит с тембром, который окрашивал слова: «Жизнь говно, Степанус!» Михалевский голос был бесконечно жизнеустойчив.

Свой экскурс в «михалевское пространство» я начала с диснеевских мультфильмов. С тех пор я категорически не воспринимаю диснеевские мультфильмы в другом переводе, с другим голосом.

Я тысячу раз смотрела «Книгу джунглей», я обожаю оригинальный звук этого анимационного шедевра для детей, могу бесчисленное количество раз слушать песенки Балу и джазовые перепевы обезьян в стиле Луи Армстронга. И Михалев — за что ему всегда были благодарны зрители — никогда не мешал восприятию музыки. Он вообще никогда не заглушал фильм, никогда не втор-

гался на территорию оригинального звука. Михалев существовал органично, никогда не разукрашивая текст, но не забывая аристократично подчеркнуть интонацией игру слов. Казалось, будто его голос склеен с фильмом. Он работал, как сегодня работают в компьютерной среде русификаторы, именуемые в простонародье «аськами». Интерфейс фильма легко одевался Михалевым в кириллицу.

В квартире на Воровского я впервые увидела и фильм Бертолуччи «Последний император». Кстати, чуть ли не единственный лицензионный фильм с голосом Михалева. Но как описать то, что делает там этот Голос? Как филигранно точно и немного напевно он поддерживает культурную ауру Востока, пробегая даже не по словам — по буквам.

Кто такой Алексей Михалев? Раритетный голос, который бережно передают из рук в руки коллекционеры home video. На разогнанной недавно Горбушке (интересно, будут ли ее потом восстанавливать, как пытаются восстановить питерский «Сайгон»?) Голос Михалева всегда продавался отдельно от прочей видеопродукции, по особой цене. Его предлагали как особое «кушание» для ценителей видео. «А это культовая вещь, — с глухой интонацией настоящего эксперта сообщал клиенту продавец, — это перевод Михалева». После фамилии переводчика звучало название фильма или имя режиссера, известного на весь мир. Но в данном случае имя Михалева было куда важнее.

Тот, кто в состоянии оценить тонкий аромат творческого делания, вновь и вновь будет упиваться Голосом уже умершего человека, которого мало кто из поклонников знал в лицо... Фильмы с его участием собирают уже не столько ради самих фильмов, сколько ради высокого профессионализма переводчика. Михалев тонко чувствовал и столь же тонко передавал интонацией даже самый незначительный визуальный нюанс... Столь утонченное ви́дение текста лишний раз подчеркивало, сколь грубо сознание масс, сколь неосмысленно «пролистывает» оно тонкий аромат кадра, если его вовремя не подчеркнуть словом. Однако массы почему-то не обижались на собственную эстетическую тугоухость. Их самолюбие значило куда меньше, чем удовольствие, которое предлагал им Голос Переводчика. Лихая и великолепная работа Михалева с плохими фильмами напоминала ловкий ручной труд гения-шулера, тасующего старую колоду карт.

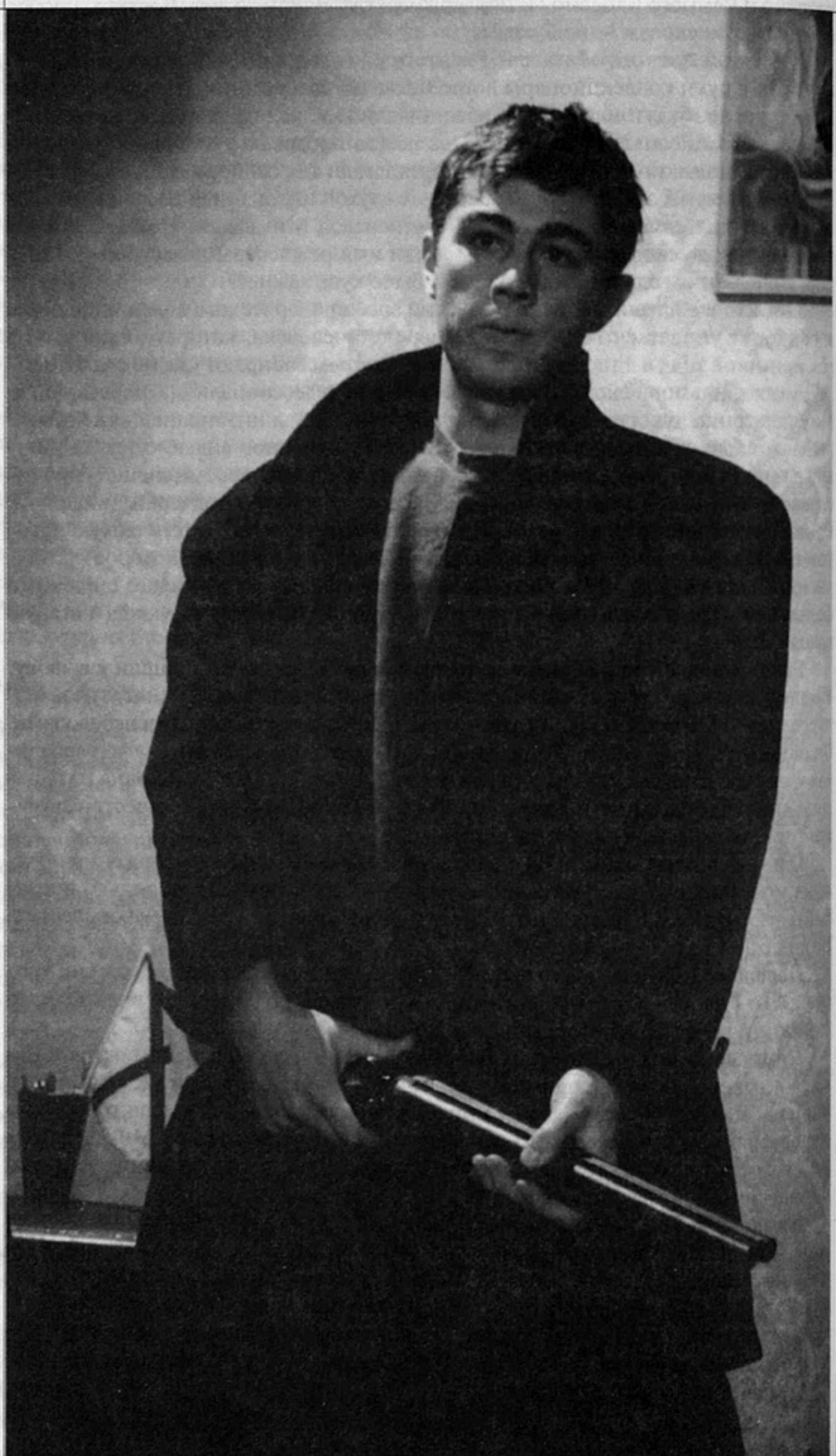
Было немое кино... Многие интеллектуалы со временем пришли к выводу, что звук опроверг все достижения кинематографа и увел его в сторону туповатого реализма. Михалев изменил это мнение своими эксклюзивными переводами. Он объяснил — мягко, но убедительно, как умел лишь один он, — что вербальная культура иногда оказывается важнее визуальной. Текст — это одна из парадигм кинотекстуальности кадра, равно как и Голос. Чем выше качество звучащего текста, тем выше качество картины.

Один из милых мальчиков-продавцов домашнего видео восторженно предлагал мне непременно купить михалевского «Алладина»: «Да вы только послушайте, попугай в фильме произносит сто слов в минуту, а Михалев все двести... Но *каких*!!! А главное — *как*!!!»

Перевод Михалева — это раритет. Советский и ранний постсоветский трофей... Его Голос — часть отечественной культурной коллекции, и прежде всего коллекции качества в предельно широком смысле слова...

«Многие книги, — пишет Н.Берберова, — гораздо больше читаются и ценятся в переводах, чем в оригиналах». Так случилось и с работами Михалева в кино. Он перекрыл своим даром многих киноклассиков. А уж если говорить о второразрядных режиссерах, то неизвестный Голливуду Алексей Михалев придал им лоск и шик настоящего искусства, доведя до такого уровня качества, о котором они и помыслить не могли.

Не знаю, каким человеком был Алексей Михалев, этот культовый персонаж home video... Но я понимаю всю культурную значимость его Голоса для *того* времени, голоса, который с годами мигрирует в зону маргиналий культуры. Такова участь большей части отечественной классики, за исключением Пушкина, ну, может быть, еще Гоголя, которому поставлен памятник «от лица всего советского правительства...» Забвение, как и смерть — отвратительные явления. Всегда хочется им сопротивляться...



«Брат-2»,
режиссер А.Балабанов

ДМИТРИЙ КОММ

Должники и кредиторы: русский жанр

Приступая к статье о русском жанровом кино, я был полон решимости проанализировать его формулы и технологии, обозначить их сходство и отличия по отношению к аналогичным жанрам Америки, Европы и Азии, одним словом, вписать его в жанровую систему координат мирового кино. Наивность подобного подхода обнаружилась очень быстро. Исследование грозило превратиться в фельетон, и дело было не в том, что русские жанровые технологии плохи или примитивны, а в том, что их попросту не существует.

Более того, когда современные русские режиссеры пробуют создавать эти технологии, опираясь на опыт и традиции других кинематографий, дело всегда заканчивается провалом. Самые слабые жанровые фильмы в России — как раз те, что пытаются вписываться в мировую кинематографическую моду. В этих случаях на свет рождаются картины вроде «Упыря», где бритоголовые братки-вампиры уныло «ботают по фене» и делят сферы влияния, или «Змеиного источника», автор которого пытался адаптировать к русским реалиям каноны американского слэшера и вместо триллера рассказал историю о том, как в некоей деревне завелся Фантомас, а Анискина, как на грех, поблизости не оказалось. Удивляться нечему: само понятие «страшное» в американской и европейской культуре плохо стыкуется с русской фантастической традицией, где с чертом можно выпить вина, перекинуться в карты, а при случае и проехаться на нем верхом.

В середине 90-х немецкие маркетологи провели исследование русского кино- и видеорынка и выявили закономерность, которая их поразила. Обнаружилось, что качество фильма, которое для западной аудитории является главной приманкой и выражается в размере бюджета, участии звезд, масштабности спецэффектов, для русской публики не имеет определяющего значения. В русском прокате жанровый шедевр вроде «Терминатора» мог проиграть халтурной поделке категории «Б» под названием «Ниндзя-терминатор». Российские зрители оказались пожирателями сюжетов, они воспринимали лишь поверхностный, нарративный пласт фильма — кто кого убил, кто кого поцеловал — и абсолютно не различали, насколько качественно это самое убийство или любовная сцена сняты и сыграны. (Здесь же кроется и секрет популярности «тряпочных» видеокопий — они не дают представления о художественных достоинствах картины, но позволяют усвоить сюжет.)

Отношение к фильму у русских зрителей начала 90-х было чем-то сродни восприятию первых посетителей люмьеровских кинопоказов, боявшихся, что поезд с экрана может въехать в зрительный зал. Это восприятие было девственным, и все происходившее на экране истолковывалось буквально. Но что еще более интересно — российские фильмы, выходившие в эти годы, идеально такому восприятию соответствовали. В массе своей они были лишены подтекстов

и имели лишь один — нарративный — слой повествования. Словно и не было советского кино, утвердившего высокие профессиональные стандарты. Эта внезапная «деградация» заставляет критиков по сей день обсуждать вопрос: куда все делось?

Существует немало теорий о причинах так называемого кризиса в нашем кино. На мой взгляд, их слабость заключается в том, что российский кинематограф они рассматривают как логичное продолжение кинематографа советского, на фоне которого нынешняя ситуация и выглядит кризисной. Но логика подобного переноса сомнительна. Политическая формула «Россия — правопреемница СССР» не распространяется на законы, управляющие жизнью искусства. Советское кино было живым организмом, состоявшим из множества членов-студий, и после его распада с той же степенью логичности можно было объявить продолжателем дела советского кино украинский, грузинский или литовский кинематограф.

Перестройка, впервые потребовавшая от фильмов обратного контакта со зрителем, обнаружила, что в запасниках советского кино нет почти ни одной жанровой технологии, ни одной формулы, которая была бы универсальной, то есть основанной не на изменчивой социальной практике, а на глубоких, коренящихся в национальной психологии архетипах. Едва ли не единственная технология, которая была неплохо разработана в советском кино, — комедийная, и только она еще худо-бедно действует в фильмах вроде «Особенностей национальной охоты» и «ДМБ». И весьма жалкими выглядят попытки реанимировать мертвеца — воскресить советскую эстетику и манеру повествования в новой, глянцевой упаковке.

Советское кино умерло безвозвратно. Тот хаос, который мы все наблюдали в первой половине 90-х, был родовыми схватками новой кинематографии. Вскоре эта кинематография уже могла передвигаться на четвереньках, лепетала невнятное «агу» и пыталась познавать мир. Еще она с недоумением взирала на окружающих ее суровых дядь и теть искусствоведов и искренне не понимала, почему они ругают ее за то, что она на своих непослушных ножках не может бегать на равных со спринтерами из Калифорнии. Обиду она пока умеет выражать тоже только по-детски: орет во всю мочь и кидает во врагов погремушки.

Нет никакого кризиса, просто нам выпала редкая удача наблюдать младенческий период в жизни только что рожденной кинематографии. Остается лишь поражаться отсутствию серьезного интереса у западных исследователей. Изучение происходящих в российском кино процессов для историков и теоретиков кино должно быть так же важно, как, скажем, для Леви-Стросса — шанс воочию увидеть быт и ритуалы племен, находящихся на «детской» стадии цивилизации.

В условиях делающего первые шаги национального кинематографа отдельные фильмы могут играть лишь роль сказителей, транслирующих архетипы и мифы, на основе которых будущие поколения смогут создавать оригинальные жанровые технологии. И только в этом случае эти фильмы приобретают смысл. Любые попытки вписать современное русское кино в жанровые системы координат зрелых кинематографий обречены на натяжки и несовпадения, вызванные естественной разницей в возрасте.

Послесоветское русское кино родилось слишком поздно и потому оказалось лишенным детства. Слишком многого от него ждут и требуют и создания качественных коммерческих формул, и выработки национальной идеи. Это обрекает его на попытки перепрыгивать из младенчества сразу в подростковую стадию. Уже очевидно, что подросток будет трудным. Замкнутость и обиженность на мир взрослых неизбежны.

Симптомом такого преждевременного взросления стал «Брат-2» Алексея Балабанова, который, как бы к нему ни относиться, является главным жанровым фильмом десятилетия. Важность этой картины для формирующейся мифологии российского кино трудно переоценить — ведь в ней почти в чистом виде воспроизводится архетип, в немалой степени влиявший на жизнь России на протяжении нескольких веков.

Многие из тех, кто писал об этом фильме, с удивлением обращали внимание на его очевидную слабость как жанрового, формульного произведения. Как

ни странно, Балабанов, действительно, в жанровом кино не силен. Помню, после премьеры первого «Брата» в питерском Доме кино я подошел к нему и поздравил с первым русским гангстерским фильмом. Режиссер неожиданно обиделся. «Если бы я хотел сделать жанр, я бы снимал фильм на английском языке!» — резко сказал он. Я до сих пор гадаю, то ли Балабанов считает английский непременным атрибутом жанровости, то ли он полагает, что русские бандиты общаются между собой исключительно на языке Шекспира и Эдгара По.

«Нежный возраст», режиссер С.Соловьев

Однако «Брат-2» — особый случай. В его жанровой слабости, в его малой художественности вообще и кроется его смысл. Он подобен неприятному, отталкивающему сновидению, которым бессознательное пытается сигнализировать сознанию о происходящих в нем процессах. Почти лишенный авторского начала, этот фильм оказывается идеальным вместилищем архетипа.

Движущей силой «Брата-2» является миф о глобальном символическом долге. Именно этот долг, а вовсе не те деньги, которые некий мафиозо задолжал малахольному хоккеисту, отправляются вышибать братья Багровы. И успешно вышибают. С «хохлов» — за то, что Севастополь оттягали, с «новых русских» — за то, что богатые, с американцев — за то, что про правду забыли... Можно отнести это на счет тяжелого наследия коммунистического режима — дескать, постсоветскому сознанию свойственно полагать, что все вокруг ему должны. Но, на мой взгляд, речь идет о куда более древней мифологеме, определявшей судьбу страны, по крайней мере, в последние два столетия.

В отличие от западного сознания, где долгое время доминировал архетип неоплатного долга-вины (например, перед Сыном Божьим, принесшим себя в жертву за грехи человечества), в сознании русском в определенный момент утвердилось восприятие себя как обманутого кредитора. Можно долго дискутировать о причинах, но факт остается фактом: все поиски «кому на Руси жить хорошо», все «хождения за правдой» имеют в основе своей механизм реализации этого архетипа. Правда для русских исторически тождественна справедливости, а справедливость может искать только обманутый кредитор, а отнюдь не нерадивый должник.

Критики часто говорят о бессмысленности финального монолога Данилы на тему «не в деньгах сила, а в правде». На самом деле он исполнен глубочайшего смысла, но смысл этот нужно искать не в содержании текста, а в повторении и чередовании слов «сила» и «правда», которые являются чем-то вроде ритуальных заклинаний, сопровождающих явление божества. По сути, они образуют единое понятие — некую «правдосилу», которая и является архаическим, образным именем мифологемы обманутого кредитора.

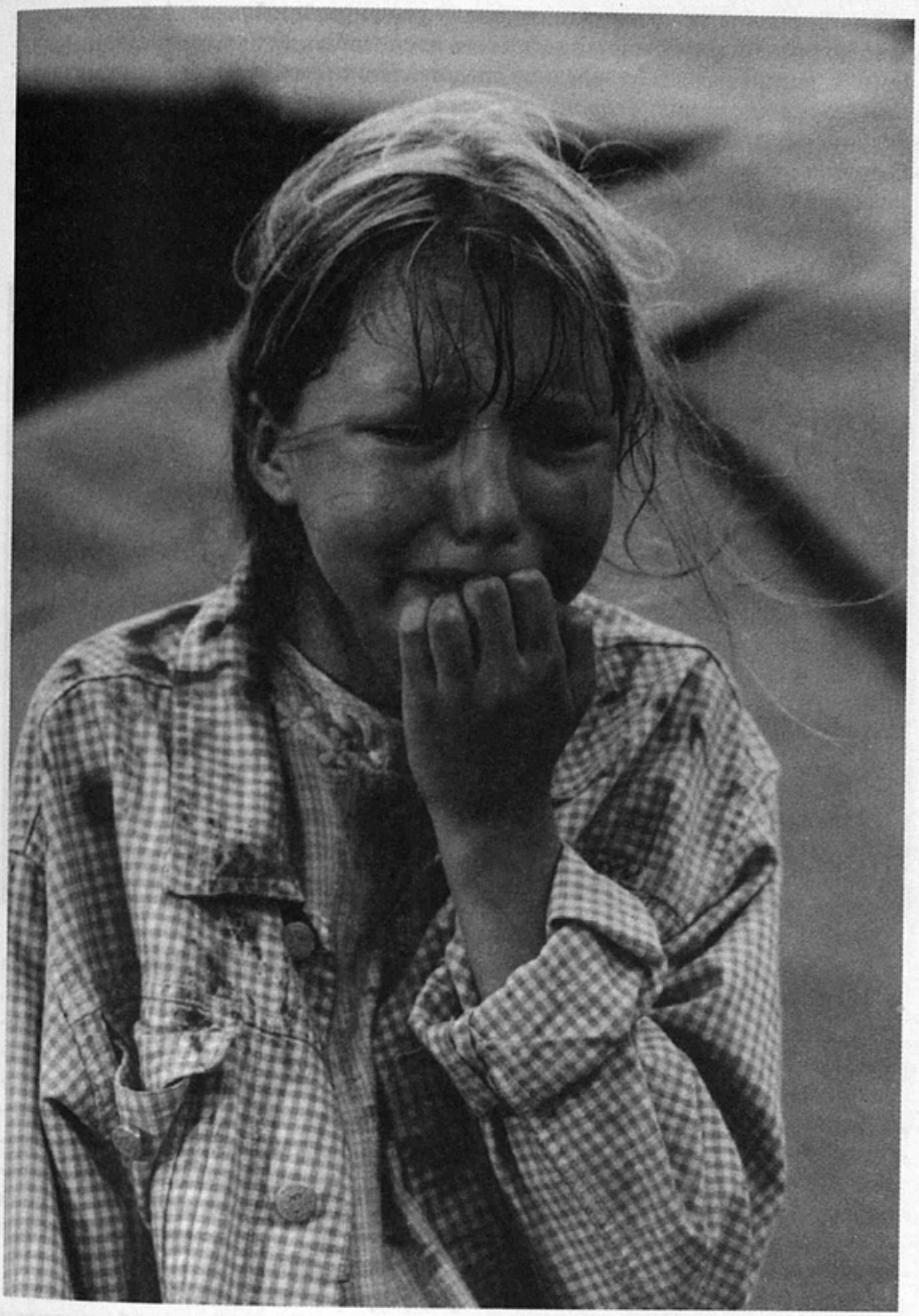
Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить данный монолог с хрестоматийным высказыванием, приписываемым Александру Невскому: «Не в силе Бог, а в правде». В этой формулировке «сила» и «правда» представлены как противоположные полюса по отношению к божественному. В тексте Данилы сила занимает место Бога и при этом заключает сомнительный союз с правдой («сила — в правде»), а Бог вообще выкидывается из формулы за ненадобностью. Это неудивительно, поскольку правдосила и есть истинное божество обманутого кредитора. В самой постановке вопроса «в чем сила?» совершен возврат к дохристианскому мышлению. Только язычник ищет источник «силы», в то время как верующий христианин задается вопросом «в чем Бог?», воплощающий не силу, а абсолютное добро.

Лежащая в основе правдосилы самоидентификация с жаждущим справедливости кредитором восходит к нормам древнего права, согласно которым кредитор мог отрезать нерадивому должнику ту или иную часть тела, но обязательно в строгом соответствии с размером долга. С рациональной точки зрения это бессмысленно, ведь физические страдания должника не вернут кредитору потерянные деньги. Однако они дадут ему удовлетворение иного рода — в форме свершившейся «справедливости», а точнее, в разрешении творить морально оправданное насилие над другим.

Такой символизм мышления не способен различать границу между сугубо материальным понятием «долг» и моральным понятием «вина». Он отбрасывает общество к первобытному состоянию, где за символическую вину могут потребовать реальную оплату и, напротив, совершить символическую казнь (вроде отрезания частей тела, практикующегося и сегодня в бандитской среде) в наказание за реальный долг. Разрушительное воздействие правдосилы сказывается как на политике и экономике, так и на межличностных, семейных отношениях. В обществе, где каждый полагает себя моральным кредитором, а всех окружающих — должниками, любая форма «символического обмена» крайне затруднена.

Готовя покушение на царя, Софья Перовская и ее товарищи были во власти именно этого архетипа. Они воображали, что выполняют народную волю — взыскивают от имени народа долг и карают нерадивого должника. Когда интеллигенция дореволюционной России начала романтизировать образ революционера-правдолюбца, можно было уверенно сказать, что сознание нации тонет в волнах коллективного бессознательного. Ленинский лозунг «грабь награбленное» потому и был подхвачен народными массами, что воспринимался как «возвращай себе долг». Это коренным образом отличает русскую революцию от французской, движимой желанием третьего сословия самому вершить свою судьбу, а не инфантильной жаждой «справедливости».

Юнг в 1937 году писал, что в коммунистической России доминирует «архетипическое видение Золотого Века (или Рая), где в изобилии имеется все для каждого и где всем человеческим детским садом правит великий, справедливый и мудрый вождь». Коммунистический «рай» — это единственное место, где символический долг наконец-то может быть выплачен именно в силу «изоби-

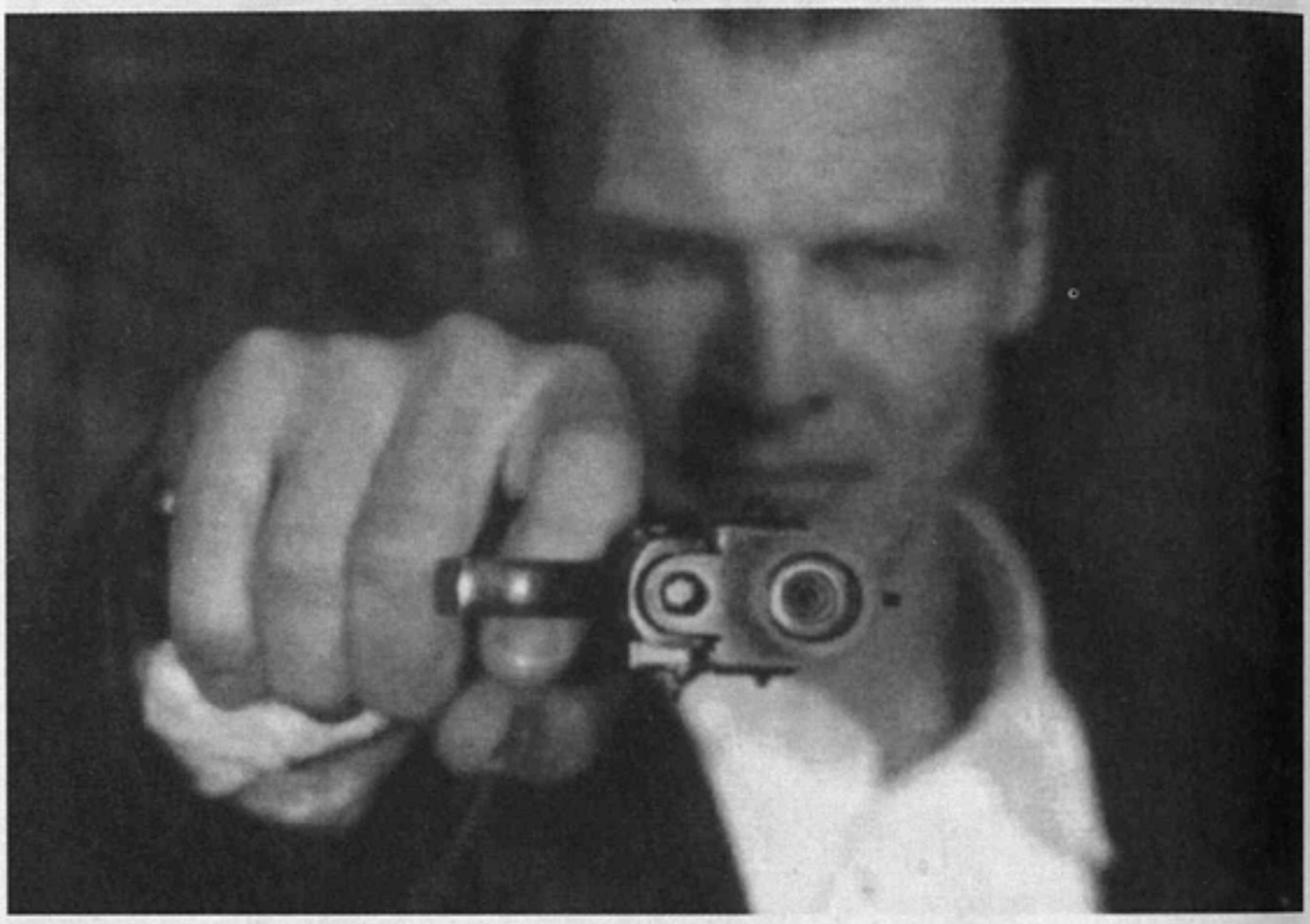


«Поклонник»,
режиссер Н.Лебедев

лия всего для каждого». Большевики захватили власть, используя колоссальную энергию правдосилы, и сами оказались ее заложниками. (Отсюда невозможность для советского кино создать универсальные жанровые технологии. На мифе правдосилы можно построить лишь один жанр — приключения неуловимых мстителей-кредиторов, с которыми радостно отождествляет себя зрительный зал.) Когда коммунистическое государство взяло на себя функцию заботиться о социальном и даже личном благополучии каждого гражданина, оно само вырыло себе могилу, ибо заняло в архетипе место главного и единственного должника.

В конце двадцатого столетия по иронии истории Россия сама оказывается в хронических должниках, причем не только в материальном, но и в моральном смысле; она несет ответственность за то, что происходило со странами и народами, входившими в зону ее влияния. В принципе, в таком долге нет ничего ужасного: он имеется у всех наций, в прошлом осуществлявших имперскую политику, например у британцев. Следует признать его существование как кон-

кретной, вполне поддающейся деловому решению проблемы. А на это современное российское общество оказалось неспособно. Его сознание — интеллигенция, впитавшая в себя западное представление о «вине белого человека» (одним из проявлений которого является американская политкорректность), склонна абсолютизировать этот долг и тем делать его в принципе неоплатным. С другой стороны, нижние этажи общества, буквально утопающие в архетипе правдосилы, которому реформы последних лет дали изрядную пищу, даже гипотетически не могут представить себя в качестве должников.



«Упырь», режиссер С.Винокуров

Возникает классическая ситуация невроза, и первым ее засвидетельствовал отнюдь не Балабанов. Это сделал Петр Луцик в своем квазивестерне «Окраина». (Название «Окраина», как уже замечалось, символизирует еще и границу сознания, край, за которым оно смыкается с океаном бессознательного.) Луцик умышленно вытаскивал на экран воинственный образ народной правдосилы, он хотел провести сеанс психоанализа, растолковать сознанию смысл сигналов и импульсов, поступающих из коллективного бессознательного нации. Но эта осознанность и артифицированность оказались его главной слабостью. «Окраину» практически проигнорировали, как бестактное высказывание в приличном обществе, в лучшем случае похвалив за ловкую постмодернистскую имитацию *советских* мифов.

«Брат-2» ничего не пытается интерпретировать и объяснять. Его уже нельзя проигнорировать или счесть постмодернистской игрой, а его бестактность никого не волнует, поскольку он не на «приличное общество» рассчитан. Его появление — тревожный знак того, что остающийся без внимания архетип обретает все большую силу и откровенно чудовищные формы и вновь грозит захлестнуть сознание — с катастрофическими для психики нации последствиями.

Принято считать, что российская массовая культура, и в первую очередь кинематограф, не выполняет своей функции врачевать неврозы и фобии нации (как это уже многие десятилетия успешно делает Голливуд). На этом основании почему-то делается вывод о несостоятельности или даже злокозненности интеллигенции. В действительности это доказывает лишь то, что русские кинематографисты в массе своей интеллигентами не являются (разве что в примитивно-советском понимании «творческой интеллигенции»). Достаточно пообщаться с ними полчаса, чтобы убедиться в этом. Монологичные, не умеющие и не стремящиеся услышать собеседника, убежденные в собственной значимости и самодостаточности, они не имеют и половины тех качеств, которыми, по набо-

ковскому определению, обладала русская интеллигенция, а потому любят именовать себя не интеллигентами, а интеллектуалами (которыми, впрочем, тоже не являются).

Проводить лечение национального невроза предстоит именно массовой культуре — не в этом поколении, так в следующем. Больше просто некому. На политическую элиту и обслуживающих ее технологов рассчитывать не приходится — они уже давно и успешно эксплуатируют невроз в своих интересах. Российский избиратель, захваченный архетипом правдосилы, хочет видеть в

«Затворник», режиссер Е.Кончаловский

своих избранниках людей, способных любой ценой выбить мифический долг. Именно поэтому среди наших политиков так много, с одной стороны, громкоголосых, драчливых скандалистов, а с другой — военных, сотрудников спецслужб и прочих «крутых парней». Излечение нации от невроза для большинства из них равносильно концу политической карьеры.

Российский жанровый кинематограф уже пытается осмыслять мифологию правдосилы — в той мере, в какой он вообще способен к рефлексии. Частным случаем такой попытки может считаться «Затворник» Егора Кончаловского. В этой истории о братьях-близнецах — один держит другого в заточении, заставляя писать романы, которые потом издает как свои, — четко обозначены и кредитор, и должник. Один из братьев в прямом смысле живет за счет другого и в финале выплачивает «долг», совершая самоубийство. Другой получает в награду за страдания «справедливость» в виде причитающейся ему порции славы и денег. Но последний эпизод фильма намекает на то, что кредитор в нравственном отношении не так уж сильно отличается от должника. Их внешняя идентичность оборачивается внутренним тождеством, где должник — всего лишь зеркальное отражение кредитора. Стоило ли взыскивать долг?

Архетипическая основа «Затворника» станет еще очевиднее, если сравнить его с произведением, из которого он, без сомнения, вырос — с повестью Гастона Леру «Заклятое кресло». Герой этой повести — великий ученый Лустало — в подвале имения оборудует тайную лабораторию и держит в ней своего брата, закованного в цепи. Именно этот брат и совершает все те научные открытия, которые Лустало потом выдает за свои. Однако Гастон Леру совершенно не интересуется проблемой двойников и тому подобными вещами, ему важнее хитроумные способы, которыми Лустало отправляет на тот свет коллег, узнавших о его тайне. В финале «Заклятого кресла» долг не взыскивается вовсе — брат-кредитор умирает в подвале, Лустало сохраняет пост главы Французской академии наук и лишь перестает делать научные открытия.

Еще более интересным с точки зрения отношения к правдосиле оказывается «Поклонник» Николая Лебедева. Режиссер и сценарист Лебедев разводит понятия «правда» и «сила», давая им различные персонификации. Кредитором в его сюжетной конструкции является девочка Лена, тяжело переживающая развод родителей и винящая во всем отца и его новую подругу, а «силу» олицетворяет маньяк-поклонник, взыскивающий по указанию девочки «долг» и карающий «виновных». Однако «правда» — и зритель понимает это с самого начала — является всего лишь подростковым эгоизмом, а «сила» не поддается контролю и вскоре направляется против самого кредитора, в финале оборачиваясь озлобленным бессилием, когда демонический мститель обретает лицо пухлощекого, слюнявого имбецила. Долг оказывается не взысканным по причине самодискредитации носителей правдосилы.

Разумеется, речь не идет о том, что создатели этих фильмов сколько-нибудь сознательно пытаются избавить соотечественников от мироощущения морального кредитора. Но очевидно, что и Николай Лебедев, и Егор Кончаловский ощущают определенную усталость от того разрушительного воздействия, которое такая идентификация оказывает на бытовые отношения. Не случайно в основе сюжета обоих фильмов лежит распад семейных связей. Чтобы вынести эту проблему на социальный, а тем паче политический уровень, очевидно, требуются качественно иное мышление и художественная смелость, которыми пока, видимо, в достаточной мере не обладает никто из отечественных режиссеров. А потому в современном русском кино главным медиатором правдосилы закономерно оказывается не триллер, а мелодрама.

В начале 90-х российское общество пережило массовый шок, связанный с открытием границ и возможностью воочию убедиться в фантастическом благополучии западного общества потребления. Этот шок в сочетании с последующим не менее массовым обнищанием народа в ходе ельцинских реформ стал основной питательной средой для усиления архетипа правдосилы. Мелодрама отреагировала на это коррективами в жанровой формуле. Так, в обязательном любовном треугольнике в качестве одной из сторон появляется персонифицированная в некоем герое Заграница. Речь не идет просто о персонаже-иностранце; как правило, этот герой лишен индивидуальных черт и представляет собой в чистом виде миф о зарубежье — богатом, преуспевающем и, разумеется, бездуховном.

Отныне любовный треугольник выглядит так: Он, Она и Заграница, — причем Заграница неизменно отводится роль «разлучницы коварной», что с поправкой на жанровую формулу мелодрамы соответствует статусу «главного должника». «Очень верная жена» Валерия Пендраковского, «Зимняя вишня» Игоря Масленникова, «Ты у меня одна» Дмитрия Астрахана и еще полдюжины мелодрам воспроизводят эту модель практически без изменений. Как правило, в финале картины героиня (реже герой), вдоволь помучив себя и окружающих проблемой выбора, отвергает богатую Заграницу ради своего бестолкового, но такого родного объекта желания. Заграница-разлучница посрамлена, символический долг выплачен. А в тех редких случаях, когда выбор делается в пользу Заграницы (как в «Зимней вишне»), это трактуется авторами как тотальный крах жизненных устоев и ценностей брошенного героя — иными словами, как банкротство кредитора.

Вторая половина десятилетия обозначила стремление кинематографистов снять конфликтность этой модели, привести лежащий в основе сюжета «долговой кризис» к позитивному разрешению. В результате рождаются фильмы вроде «Принцессы на бобах», где демоническая ранее Заграница переносится внутрь общества и превращается в карикатурного «нового русского» Диму Пупкова, а глобальный долг не подлежит выплате, поскольку потенциальный кредитор в лице совкового мужа героини уже обанкротился и ни на что не претендует. Благодаря искусственному снижению остроты конфликта становится возможен хэппи энд, в котором одухотворенная нищета сочетается счастливым браком с хамоватым богатством. Продюсер фильма Сергей Жигунов, видимо, полагает, что если тигра очень долго называть кошкой, то рано или поздно он начнет мяукать.

Первой русской мелодрамой, свободной от мифологии правдосилы, ока-

зался «Нежный возраст» Сергея Соловьева, и его выход без преувеличения можно назвать важной вехой в отечественном кино. Не следует доверять декларируемой самим автором умозрительной идее «рассказа о судьбе поколения». В основе своей «Нежный возраст» не что иное, как новая версия классического мелодраматического канона «любовь, которая преодолевает все преграды». Это история счастливого романа с Заграницей без любовного треугольника и отношений типа «должник — кредитор». И хотя Соловьев стыдливо подстраховался, отметив, что его француженка «русского происхожденья», это не должно обманывать. Сам «нездешний» облик Елены Камаевой, равно как и финальная свадьба в Париже, на которой веселятся все герои фильма — живые и мертвые, очевидно символичны. Если бы Сергей и Дмитрий Соловьевы были хоть немного заражены архетипом правдосилы, то отношения между героями неизбежно пришли бы к вариации на тему басни «Стрекоза и муравей»: ты, блин, по Парижам порхала, пока я на войне вшей кормил, — так пойди же попляши! Но ничего подобного в фильме не происходит, и именно это вызывает подсознательное раздражение у ряда народолюбивых критиков.

Легко обвинить «Нежный возраст» в художественной неправде. Чтобы убедиться в том, что роман с Западом у России не клеится, достаточно изредка смотреть новости. Месяца не проходит без того, чтобы очередная европейская страна не заявила об ужесточении визовых правил для российских граждан. Теоретики евразийства претендуют на статус создателей объединяющей общество идеологии. А в фильме звучат умиляющие закадровые реплики, типа: «На последние деньги он купил билет на самолет и прилетел в Париж». Всем известно: Россия пока не в «Шенгене»; чтобы получить французскую визу, нужно проторчать у посольства как минимум неделю; деньги для такого подвига требуются отнюдь не последние.

«Змеиный источник», режиссер Н.Лебедев

Но на самом деле никакой неправды нет. Полет в Париж на последние деньги реален в той же мере, как и сказочное путешествие на ковре-самолете, — оба события следует воспринимать в рамках не бытовой, а психической реальности. Фильм Соловьева — откровенный миф. Но мифом является и идея символического долга, которая, как мы видели, материализуется во вполне реальных поступках и произведениях. Смысл «Нежного возраста» заключен в констатации того, что немалая часть российского общества уже может успешно противостоять негативной энергии этого мифа. А это значит, что «нежный возраст» нашей кинематографии заканчивается.

Путь проложил Никита Михалков, и не случайно, что именно он стал продюсером «Нежного возраста». Уже в «Сибирском цирюльнике» отношения между героями переводятся из системы «должник — кредитор» в плоскость «мужское — женское». Для этого, правда, потребовалось перенести действие в дореволюционную Россию — чтобы не было болезненной разницы в материальном положении героев. Крах метафорического романа России и Америки Михалковым трактуется как трагедия, хотя вина по инерции возлагается в основном на «заграничную» сторону.

В «Нежном возрасте» Заграница предстает уже не в качестве втирающейся в доверие авантюристки, а в роли Прекрасной Дамы, за которой нужно ухаживать и любовь которой следует заслужить. «Чем можно заслужить любовь богатой красавицы, если ты нищ и плохо воспитан?» — поинтересуются скептики. «Упорством и искренностью намерений», — без запинки отвечают старший и младший Соловьевы. Уже легче.

«Напиши мне русскую идею размером примерно страниц на пять. И короткую версию на страницу. Чтоб чисто реально было изложено, без зауми». Такой заказ получает герой пелевинского «Generation П». Вовчика Малого, который дает этот заказ, оправдывают два обстоятельства: он бандит, и его IQ крайне низок.

Сегодня люди, отнюдь не являющиеся бандитами и наделенные куда большим интеллектом, требуют того же самого от русского кино. Создать национальную идею, объединить общество. У Голливуда же получилось — значит, и мы должны. «Чё мы, в натуре, хуже Голливуда, что ли?» — сказал бы по этому поводу Вовчик Малой.

О Голливуде позже, а пока следует сказать, что люди, считающие возможным объединить разношерстный и дифференцированный социум XXI века на основе одной да еще и лабораторно сконструированной идеи, очевидно, мыслят формулами типа «единая общность — советский народ». Их сознание находится в плену модернистской парадигмы, в соответствии с которой мир можно изменить актом творческой воли. Вершиной модернистского мироощущения был, как известно, германский нацизм, буквально обожествлявший сверхчеловеческую волю своих вождей. Но триумфа воли не получилось по одной причине: на каждую сильную волю найдется десяток — нет, даже не других воль, а просто — случайных помех и неучтенных обстоятельств, которые помешают любому «титану воли» сыграть роль Бога.

Что касается России, то здесь, как ни конструируй национальную идею, все равно получится пулемет. То есть «Брат-2». Сегодня только архетип правдосилы развит настолько, что на его основе можно сплотить общество. Не всё, разумеется. Многократно обруганная либеральная интеллигенция будет сопротивляться такому сплочению до конца. Но справиться с ней легко: нужно лишь обвинить ее в притязаниях на власть. Например, фильмы, которые якобы снимает эта интеллигенция, трактовать как закодированные послания сторонникам, своего рода «протоколы очкастых мудрецов», содержащие тайные планы захвата идеологической, а то и политической власти. То, что весь этот бред не имеет никакого отношения к бытию реальной интеллигенции — библиотекарей, живущих на зарплату в пятьсот рублей, или преподавателей вузов, читающих лекции за двадцать рублей в час, — никого не волнует. Чем нелепее ложь, тем скорее в нее поверят.

Чтобы избежать этого, нужно серьезно изучать опыт Голливуда, причем настоящего, а не придуманного доморощенными изобретателями национальной идеи. Голливуд, действительно, является фабрикой мифов, но именно мифов, а не *мифа*. Там хорошо понимают, что только в примитивном тоталитарном обществе профессор университета и сантехник-алкаш могут быть захвачены одной и той же идеей. В современном постиндустриальном социуме с его колоссальной и все усиливающейся дифференцированностью существование мифа национального масштаба попросту невозможно. Даже самый мощный миф неспособен с равной эффективностью воздействовать на еврея и латиноамериканца, богатого и бедного, хиппи и яппи, горожанина и фермера, мужчину и женщину, военного и университетского интеллектуала. Такое может произойти

только в результате фундаментальной деградации общества. Поэтому Голливуд, от Чаплина до Спилберга, от Джона Форда до братьев Вачовски, занят бесперебойным продуцированием мифов, ориентированных на различные слои и социальные группы. Американское кино создало, возможно, самую развитую и многообразную мифологическую систему в истории человечества. Ее многообразие — залог того, что ни один миф не сможет усилиться настолько, чтобы монополизировать сознание нации, превратиться в национальную идею и тем привести общество к упрощению и деградации.

Голливуд подсказывает нам способ усмирить правдосилу. Этот способ — не в консолидации, а в еще большей дифференцированности общества. Миф не выбивают более сильным мифом, как мнится носителям модернистского сознания. Его растворяют в десятках других, равно укорененных в национальной психологии мифов, лишают его монополии, делают одним из многих.

Для этого нужна мощная массовая культура, которая вот уже десять лет никак не может сложиться в России. В чем причина такой задержки развития? Конечно, не в кознях конструкторов национальной идеи — эти холеные аналитики, технологи и эксперты в действительности обладают куда меньшей творческой волей, чем презираемая ими «совковая» интеллигенция. Проблема, во всяком случае для кино, лежит в самоощущении его создателей. Выпестованные академичной по духу системой обучения, они были вброшены в новорожденный русский кинематограф с полным набором вчерашних идей и представлений. Разумом они понимают, что должны делать коммерческое, зрительское кино, и даже искренне стараются, но в их подкорке все равно содержатся академичные представления о роли и статусе художника.

Даже снимая жанровое кино, они беспокоятся о собственном почерке и стиле, их узнаваемости для потенциальных поклонников. Один наш известный режиссер на мой вопрос, в каком жанре будет его новый фильм, ответил потрясающей фразой: «Как в каком? Я сам жанр!»

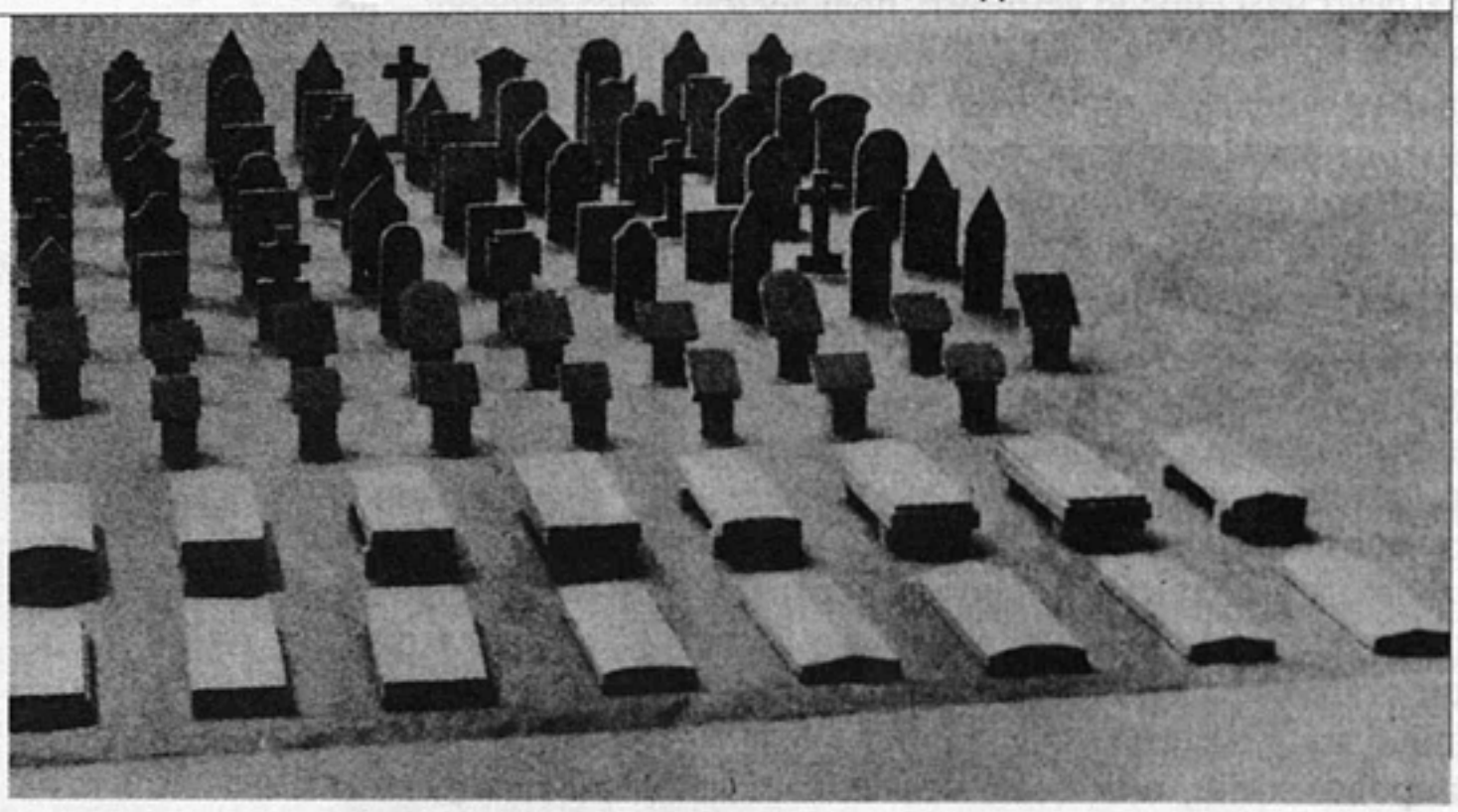
В этом заблуждении режиссеров поддерживает критика. К примеру, после выхода «Змеиного источника» один из рецензентов писал, что этот фильм можно сравнить с картинами Уэса Крейвена и Дарио Ардженто, «не испытывая при этом явного неудобства». (Оказывается, и правда можно: вот сравнил — и не испытал неудобства.) А другой именовал Николая Лебедева не иначе, как нашим королем ужасов. Но короля, как известно, играет свита, в данном случае — налаженное, поточное производство страшилок, где «король» — это тот, кто делает свое дело лучше других. Такого производства в России нет, свиты не существует, а значит, увы, не может быть и короля.

Российское жанровое кино еще не заслужило права иметь Авторов. Как ни печально, но юной кинематографии больше требуются акыны, аэды, баяны и прочие анонимные трансляторы мифов. Эту стадию переживала массовая культура всех стран. Так, французской детективной литературе нужно было пройти период бульварных «Фантомасов» и «Жюдексов», чтобы спустя сорок лет гордиться такими авторами, как Буало—Нарсежак и Себастьян Жапризо. До того как Джон Ву и Джеки Чан сделали экшн искусством, гонконгское кино двадцать лет в огромном количестве производило похожие один на другой как две капли воды шаолиньские боевики.

Российский жанровый кинематограф должен пройти стадию бульварности, первичного накопления мифов. Он должен создать своих «Шейхов» и «Фантомасов». Например, костюмную мелодраму «Стенька Разин и княжна» или готический ужастик «Жена Ивана Грозного» (кстати, не хуже «Синей Бороды» может выйти история). Время Хичкоков и Хоуксов придет потом.

Возможен, конечно, и другой вариант. Госфинансирование, бесплодные попытки создать национальную идею, окончательное впадение в глянцевый маразм. В этом случае русскую жанровую мифологию придется создавать Голливуду. Ему это по плечу. В своем мифотворчестве он уже давно перешагнул государственные границы США и фактически работает над созданием разветвленной планетарной мифологии. Так что все будет как всегда. Заграница нам поможет.

ШТУДИИ



Надгробные памятники. Музей народного искусства, Дрезден

БОРИС ГРОЙС — МИХАИЛ РЫКЛИН

Рынок вместо архива

Михаил Рыклин. Борис, мой первый вопрос — о фундаментальной для твоих работ оппозиции профанного и культурного. С тех пор как ты написал книгу «О новом»[1], что-то в этой оппозиции изменилось?

Борис Гройс. Оппозиция сохраняется. По крайней мере, с начала XX века в валоризованной сфере, то есть в сфере эксплицитно архивируемых, традируемых искусства и культуры в самом широком смысле этого слова всплывают такие же вещи, которые мы можем найти и в невалоризованной, профанной, то есть неархивируемой сфере. Это наглядно видно на примере эстетики редимейда, когда предметы быта, вплоть до писсуара, показываются в привилегированном пространстве музея. Состояния чистой агрессии, экстаза, немышления воспринимаются как нечто особенно важное и даже центральное для самого мышления, включаются в сферу привилегированной философской рефлексии. Эта линия идет от Ницше до Батая, с ней связана тематизация разрыва в мышлении, невозможности что-либо мыслить, как особенно валоризованное состояние мышления. (Например, «бытие» у Хайдеггера, «эпистема» у Фуко.) Другими словами, в философии имеют место те же процессы, что и в искусстве, а именно стремление включить в сферу философской рефлексии нефилософское, немышления — в сферу мышления. Эта фигура валоризации часто неправильно описывается как деконструкция различия между искусством и неискусством, мышлением и немышлением, этикой и неэтикой. Например, у Деррида. Несмотря на большую рафинированность деконструкции, существует близость между теорией Деррида и реакцией обыденного сознания на эстетику редимей-

[1] Groys Boris. Über das Neue. München, 1992.

да. Когда Деррида показывает, что одни и те же знаки и вещи могут всплывать по обе стороны ценностной границы, он делает вывод, что это ставит под сомнение саму эту границу. Как будто подобное всплывание происходит вне зависимости от воли автора. Как будто движение самого текста принуждает автора мыслить и писать таким образом, что определенные риторические фигуры всплывают по обе стороны ценностной границы. Зная историю искусства в XX веке, мы видим, что на самом деле это не так. Редимейд вполне сознательно был поставлен Дюшаном и другими художниками по обе стороны границы, а вовсе не «всплыл» помимо воли художника. Я прокомментировал место, где Деррида описывает рассказ Бодлера La fausse Monnaie как написанный таким образом, что он может восприниматься и как реальное событие, и как литературный текст[2]. У Бодлера это была сознательная стратегия. Я обращаю на это внимание. Аргумент, который я выдвинул в книге «О новом», продолжает быть для меня значимым. Я считаю, что всплывание, о котором мы говорим, не стирает границу, а, наоборот, ее укрепляет. Если мы можем найти материальное, зримое, осязаемое, высказываемое, описываемое различие между объектами внутри музея и вне музея, музей нам для этого не нужен, потому что это различие мы можем тогда установить и в самой реальной жизни. Граница между пространством музея и *не*музея начинает по-настоящему быть необходимой именно тогда, когда различие между произведением искусства и *не*искусством исчезает.

М.Рыклин. Есть, как видно, существенная разница между тем, что утверждаешь ты, и тем, что утверждают французские философы. Ты фактически оспариваешь фундаментальное для современной философии положение, а именно, что граница между профанным и культурным незначима и проходит везде. Ты локализуешь ее в пространстве, которое называешь валоризованной культурой; они же утверждают, что такой локализации нет. С их точки зрения, музей является столь же профанным институтом, как, скажем, свалка, туалет и т. д. Никакого эпистемологического преимущества валоризованной культуры они не признают. С их точки зрения, то, что не вошло в архив, является, тем не менее, тоже архивом. Ты же по сути дела валоризуешь именно границу. Не так ли?

Б.Гройс. В Африке есть такие народы, которые знают: один, два, три — много. Деррида приводит один, два, три... шесть — со временем у него, возможно, накопится пятнадцать — примеров того, что один объект, как я уже сказал, всплывает внутри архива и по ту сторону границы архива. И это приводит его к мысли, что все профанно и что все есть в то же время архив. То есть он делает скачок от определенного числа примеров к отрицанию границы между валоризованным и профанным как таковой. Я считаю это абсолютно неправильным. Дело в том, что если я перенес что-то через эту границу и по обе стороны этой границы всплыли один, два, три, четыре... пятьдесят, шестьдесят, сто, тысяча объектов, это не означает, что сама эта граница исчезла, что все стало архивом, а также не означает, что все стало профанным. Граница между архивом и профанным пространством остается даже в том случае, если по обе стороны этой границы можно встретить одни и те же объекты. От французской философии меня отличает нежелание совершать ту операцию, на которой она построена. Она построена на операции инфинитизации, перехода от конечного числа примеров к бесконечности. Мне не нравится этот переход от определенной суммы примеров к бесконечному, я оказываю ему сопротивление. Если я поставил тридцать редимейдов в музее, то это и есть эти тридцать редимейдов — они не заполняют всего пространства музея. Я никогда не знаю, смогу ли я поставить тридцать первый редимейд. Очень возможно, что тридцать первого никогда не будет. Различие между архивом и *не*архивом состоит в том, что в архиве вещи сохраняются, фиксируются, а вне архива они исчезают, если только не считать, что они остаются в каком-то мифическом «подсознании». Каждый раз, когда художник или писатель пытается вписаться в художественную или философскую традицию, он хочет найти место для своего произведения или текста внутри валоризованного поля внутри архива. Позиционировать себя, с одной стороны, внутри привилегированного поля, а с другой стороны, утверждать, что никакой границы между привилегированным полем и профанным пространством не существует, более чем наивно. Это называется «перформативным парадоксом».

[2] См.: Groys Boris. Unter Verdacht. München, 2000.

М.Рыклин. Следующий вопрос я задаю тебе как человеку, приехавшему на Запад из СССР. Не считаешь ли ты, что какие-то элементы твоей позиции связаны с положением эмигранта? Россия — одна из последних стран в Европе, которая дала нам пример реальной эмиграции. Имел место переход какой-то действительно очень существенной границы...

Б.Гройс. Я думаю, что мое эмигрантское положение не играет никакой роли. Зато важную роль играет другой фактор, связанный с моими студенческими годами и образованием, которое я получил. Я учился на кафедре математической логики Ленинградского университета, которой руководил профессор Шанин. Этот человек был интуиционистом и конструктивистом, одним из тех, кто выступал против некритического перехода от потенциальной бесконечности к актуальной. Впервые эта дискуссия велась в 1910 — 1920-е годы в Германии и была очень значима для Гилберта, Витгенштейна и других. Можем ли мы индуктивно перейти от определенной суммы случаев, даже от бесконечного числа случаев к общему утверждению относительно бесконечного? Были математики, которые утверждали, что это можно сделать, другие утверждали, что нельзя. Все мои преподаватели, относившиеся к конструктивистской школе, утверждали, что нельзя. Я был под сильным влиянием этой традиции и в известном смысле ее продолжаю. Напротив, по Леви-Строссу семиотическая революция, иначе говоря, превращение всех вещей в знаки есть единовременный, единократный, мистический акт, который в какой-то момент приводит к тому, что возникает язык; и когда возникает язык, тогда все превращается в знак. Это тот семиотический тоталитаризм, который был неотделим от феномена московского и тартуского структурализма. Все мои друзья были семиотическими тоталитаристами, все они были в известном смысле учениками Леви-Стросса. И это всегда вызывало у меня сопротивление именно потому, что мне была присуща подозрительность по отношению к любым тоталитарным ходам. Эта нелюбовь к тоталитаризму более значима, чем опыт эмиграции.

М.Рыклин. То есть ты выступаешь против процедуры инфинитизации?

Б.Гройс. Да, против инфинитизации и экстраполяции. Я против этого скачка, потому что я считаю этот скачок а) политически тоталитарным, б) логически необоснованным. На нем, однако, построена вся французская философия, начиная с Леви-Стросса. Леви-Стросс своей идеей семиотической революции, когда все превращается в какой-то момент в знаки, на самом деле создал ту проблематику, с которой работает современный французский (пост)структурализм. Ставится вопрос: если это так, что происходит после революции? Куда девается реальное? Или реальное само по себе становится знаком, поскольку все стало знаком.

М.Рыклин. На Леви-Стросса повлияли Якобсон и Трубецкой.

Б.Гройс. Да, но они были значительно более умеренны. У Леви-Стросса преобладала ярко выраженная тоталитарная идея — наподобие Французской революции, превращения монархии в республику, общества вещей в общество знаков и т.д. Этот тотальный революционный процесс необходимо было отрефлексировать во всех его последствиях. Он сам этого не сделал, это сделали Деррида и другие.

М.Рыклин. В одной из своих работ, полемизируя с французскими философами, ты утверждаешь, что человек имеет право закрепиться на «лично отвоеванной им у культуры» территории. Понимаешь почему я спрашиваю об опыте эмиграции? Потому что такого рода утверждения противопоставляют креативного индивида обществу, интерпретируя его отношения с обществом как форму непримиримой борьбы. Илья Кабаков также постоянно рефлексирует на эту тему.

Западной ментальности такая позиция чужда. Запад исходит из того, что такой войны, в ходе которой какой-то индивид может отвоевать себе у общества кусок пространства и там закрепиться, не существует. Для Запада эта позиция является анархической и архаической. Если бы Деррида работал с твоим текстом, такого рода утверждения он, бесспорно, сделал бы предметом критики и анализа именно как родимое пятно совершенно другого, нелиберального происхождения.

Б.Гройс. Он мог это сто раз сделать. Но проблема заключается в том, что сам-то он делает на практике ровно то же самое, только более эффективно, чем я.

М.Рыклин. Найди у него хоть одно такое высказывание! Читая французских

авторов, ты делаешь ряд утверждений, которые нельзя подтвердить текстуально. Ты упрекаешь французов в том, что они лицемерно относятся к авторству. Можно, по-твоему, сколько угодно утверждать: «Я не автор!» до тех пор, пока все производимое подписывается. Настоящий же радикальный шаг сделал, на твой взгляд, Кожев, который на каком-то этапе, подобно Рембо, в прямом смысле отказался от авторства. Ты незаметно переходишь здесь принципиальную границу, нарушаешь наложенный Деррида запрет на выход за пределы текстуального.

Б.Гройс. Деррида исходит из предпосылки Леви-Стросса, который говорит, что все превратилось в знак, а это все равно что сказать: все превратилось в текст. На самом деле меня интересует не то, что эти люди говорят, а то, что они делают. Они производят не знаки, а книги. Меня интересуют рыночные и политические, институциональные стратегии, которые люди выбирают, чтобы свой талант продать, чтобы зафиксировать свою марку. Деррида в этом смысле ничем не отличается от певицы Мадонны или компании «Даймлер-Бенц». Я недавно написал большую статью о стратегии этой компании.

М.Рыклин. Ты упрекаешь Деррида и других философов в скрытом нарциссизме?

Б.Гройс. Я их ни в чем не упрекаю.

М.Рыклин. Ты дешифруешь некоторые формы умолчания, которые стоят за их философскими текстами, как сознательную культивацию специфического нарциссизма?

Б.Гройс. Нет, ни в коем случае. Я просто считаю, что их рефлексия застряла на определенном уровне. Я не говорю, что они что-то скрывают. Просто они принадлежат к определенной эпохе, эпохе империализма, тоталитаризма, но оперируют, начиная с конца 70-х — начала 80-х годов, в условиях свободного рынка. Возникает разрыв между их философией и рыночной практикой. Они осуществляют эту рыночную практику de facto, но не способны отрефлексировать ее в своих текстах. Это вроде того, как некоторые мои друзья-художники в 60-е годы говорили: «Старик, сегодня я увидел небо в алмазах, мне явилось божественное откровение». То обстоятельство, что он увидел божественное откровение, отражено в картине. Но то, что он продаст эту картину вечером за сколько-то баксов, в ней не отражено. Мне очень понравилось, что Кабаков и другие мои друзья попытались рефлексировать момент стратегии, момент позиционирования своего искусства в среде, в которой они оперировали. Этой рефлексии французы не проводят, потому что они застряли в своем времени.

М.Рыклин. Бурдье проводит такого рода рефлексию.

Б.Гройс. Бурдье проводит, но неудачно.

М.Рыклин. Читал ли ты книгу Деррида «О праве на философию»[3], где он анализирует философские институты и инфраструктуры, которые порождают те или иные формы философствования? Для Деррида текстуальное — нечто существенно более широкое, чем так называемые тексты. Он всегда стремится работать с более широкими институциональными контекстами.

Б.Гройс. Это все верно. Он не может этого не делать, потому что он ученик Альтюссера. Будучи учеником Альтюссера и Фуко, он потом, правда, резко их критиковал, но, в принципе, многое у них взял. Деррида иначе как об институциях говорить не может. Проблема заключается в том, что мы живем в эпоху, когда никаких таких институций нет. То, что эти люди делают, но не рефлексируют, относится к рынку, а не к институциям. А они все еще размышляют об институциях, то есть о проблемах 60—70-х годов, не отдавая себе отчет в том, что они оперируют не в рамках французских институций, а в рамках интернационального, в основном американского свободного рынка. И в этих условиях они проводят очень эффективную, очень разумную рыночную политику. Они очень хорошо все понимают на прагматическом уровне. Деррида рассаживает везде своих учеников, создает свою секту, занимается контролем, занимается эффективной продажей.

М.Рыклин. То же делал до него Фрейд.

Б.Гройс. Правильно. И Фрейд тоже это не рефлексировал. Сейчас наступило время рынка. В условиях рынка, в отличие от контекста институции и от условий тоталитарной политики, проблема границы ставится совершенно иначе.

---

[3] Derrida Jacques. Du droit à la philosophie. Paris, 1990.

В условиях международного рынка границы остаются действенными, они никем не стираются, не снимаются, не деконструируются. Но через границу идет торговля. То есть характер этой границы, ее природа являются предметом торга. Именно это я пытаюсь описать. Если ты обратил внимание, я начинаю с фигуры обмена. Проблема заключается в том, что граница между музеем и внешним миром не стирается, так что все не становится профанным или архивом. Вместо этого граница все время заново определяется в зависимости от торговых, обменных операций, которые можно через эту границу совершать. Это современная экономическая модель, которой французы прекрасно пользуются, умея продавать себя в США, в Гонконге, в Чили. Но в их работах это не обсуждается. Но кому-то же надо заняться этой рефлексией? Вот я и занимаюсь.

М.Рыклин. А тебе не кажется, что эффективность многих стратегий зависит от их бессознательности? Как только они становятся сознательными, их эффективность резко снижается?

Б.Гройс. Конечно. Мне совершенно ясно, что, рефлексируя эту стратегию, я в ней значительно менее эффективен, чем Деррида. Но мне интереснее рефлексировать, чем иметь успех.

М.Рыклин. Ты один из редких в современном мыслительном пространстве теоретиков успеха. Твоя оппозиция валоризованной и невалоризованной культуры фактически тоже связана с теорией успеха. Кроме тебя на эту тему из известных мне теоретиков любит рассуждать только Жижек. А вообще на Западе проблематика успеха достаточно табуирована.

Б.Гройс. Все меняется. То, что ты говоришь, относится к 70—80-м годам. Сейчас об этом очень много пишет Слотердайк, все больше и больше — американцы. Мы должны заново понять, как функционирует философское поле, в котором мы оперируем. И для меня, например, то, что говорит Мадонна о своей стратегии успеха, интереснее, чем то, что говорит Деррида. На мой взгляд, поле философии определяется сейчас иначе, чем это было в 70-е годы. Если для Деррида в 70-е годы было интересно, что говорил Морис Бланшо по поводу письма в условиях смерти или смерти в условиях письма, то для меня важнее, что говорит Мадонна о том, почему она имеет успех. Для меня философское поле включает любой тип рефлексии относительно самопозиционирования и стратегии производства и распределения; что за продукт при этом производится и распределяется (является ли он «Грамматологией» или же это «Макдоналдс»), для меня не очень существенно.

М.Рыклин. В этом смысле ты следуешь достаточно известной традиции, которая идет от Бодрийара к Жижеку. Жижек рефлексирует тот факт, что любое мышление в наше время является сферой энтертейнмента; он откровенно апеллирует к поп-культуре как к окончательному арбитру в вопросах того, что в каких-то возможных мирах может называться «высокой культурой».

Б.Гройс. Я как раз этому абсолютно не следую. Я считаю, что эта идея энтертейнмента никуда не годится. Проблема заключается в том, что все люди, говорящие об энтертейнменте, о массовой культуре, живут как во сне. Они верят в институции, они верят в музеи в тысячу раз больше, чем я. Поэтому они считают, что есть такой феномен, как индивидуализированная высокая культура. Это, по сути, то, что они делают сами. И есть сфера безличной массовой культуры, энтертейнмента и т.д., с которой их связывают отношения любви-ненависти. С одной стороны, они хотят ее присвоить, апроприировать, с другой стороны, они хотят в ней раствориться в экстатическом состоянии. Они не понимают, что никакой массовой культуры не существует вообще. Это все иллюзии 80-х годов. На самом деле, везде есть такие же люди, как они. Между ними и Мадонной нет никакой разницы. Она просто отдельный человек, который сумел создать свой имидж, закрепить свою территорию.

М.Рыклин. То самое «индивидуально отвоеванное у культуры пространство»?

Б.Гройс. Объединение всего этого под рубрикой «поп-музыка» или entertainment проблематично уже хотя бы потому, что люди, которые ходят на Мадонну, не ходят на многие другие концерты. Вся культура функционирует одинаково. Она вся индивидуализирована, она вся коммерциализирована, и там, где она наиболее коммерциализирована, там же она индивидуализирована. Никаких институций больше нет. Они давно не дают никаких денег, и им никто не дает денег. Речь идет только об индивидуальных проектах, внутри которых происхо-

дит странная, сложная игра. Мы должны понять, что Деррида это такая же марка, как Мадонна, «Мерседес» или «Макдоналдс».

М.Рыклин. Может быть, такое сближение слишком абстрактно?

Б.Гройс. Для меня это так. Никакой массовой культуры нет, никакого энтертейнмента нет. Все это надо забыть. Существуют индивидуальные проекты, которые обозначаются именами собственными. Авторы этих проектов обмениваются и торгуют между собой. В целом они образуют маркированное пространство, поскольку они являются марками, и это маркированное пространство отличается от пространства немаркированного.

М.Рыклин. Как ты определяешь это немаркированное пространство? У тебя самая большая проблема с профанным. В своих текстах ты уделяешь основное внимание валоризованной культуре. По поводу профанного ты значительно меньше рефлексируешь.

Б.Гройс. Отношения с профанным не являются рефлексивными.

М.Рыклин. В валоризованной культуре полным-полно профанного, и ты косвенно об этом пишешь. Ты пишешь, например, что высокая степень профанности способствует переходу границы и попаданию в сферу валоризованной культуры. Не случайно ты приводишь «Фонтан» Дюшана и другие примеры для иллюстрации того, как эта граница была брутально нарушена. После Дюшана каждый художник, если верить тебе, только и думает о том, как бы произвести нечто настолько профанное, чтобы переход через границу вновь стал явлением.

Б.Гройс. Так оно и есть. Почему я не рефлексирую по поводу профанной культуры? Потому что сама валоризованная культура есть не что иное, как рефлексия по поводу профанной культуры. Иначе говоря, мы считаем наиболее удачным произведением искусства то, которое внушает нам иллюзию, что оно наиболее правильно, наиболее полно представляет профанную сферу. Например, Дюшан со своим писсуаром создал эффект, подобный тому, как если бы мы увидели весь мир за пределами валоризованной сферы. Через пять минут мы поняли, что это всего лишь один объект среди множества других, потом кто-то еще сумел создать аналогичную иллюзию. Это и есть теория нового. Согласно ей мы живем в постоянном страхе и неуверенности относительно профанной сферы, которая угрожает нас поглотить. Поэтому мы все время изобретаем такие вещи, которые символизируют эту профанную сферу на разных уровнях: таков бутерброд, который все всегда съедят («Макдоналдс»), или песня, которую все всегда будут петь. Изобретение таких вещей, которые репрезентируют профанную сферу, и есть занятие валоризованной культуры. Поэтому я профанную сферу не обязан рефлексировать, так как рефлексия — это то, чем валоризованная культура, собственно, только и занимается...

М.Рыклин. Можно сказать, что в профанной сфере имеет место та же ситуация, которую ты локализуешь на границе между валоризованным и профанным. Если ты обратишь внимание на профанную сферу, то увидишь, что там происходят те же самые процессы, которые ты описываешь как переход от профанного к валоризованному. Внутри профанной сферы эти процессы идут полным ходом вне всякого музея, она постоянно валоризует себя изнутри.

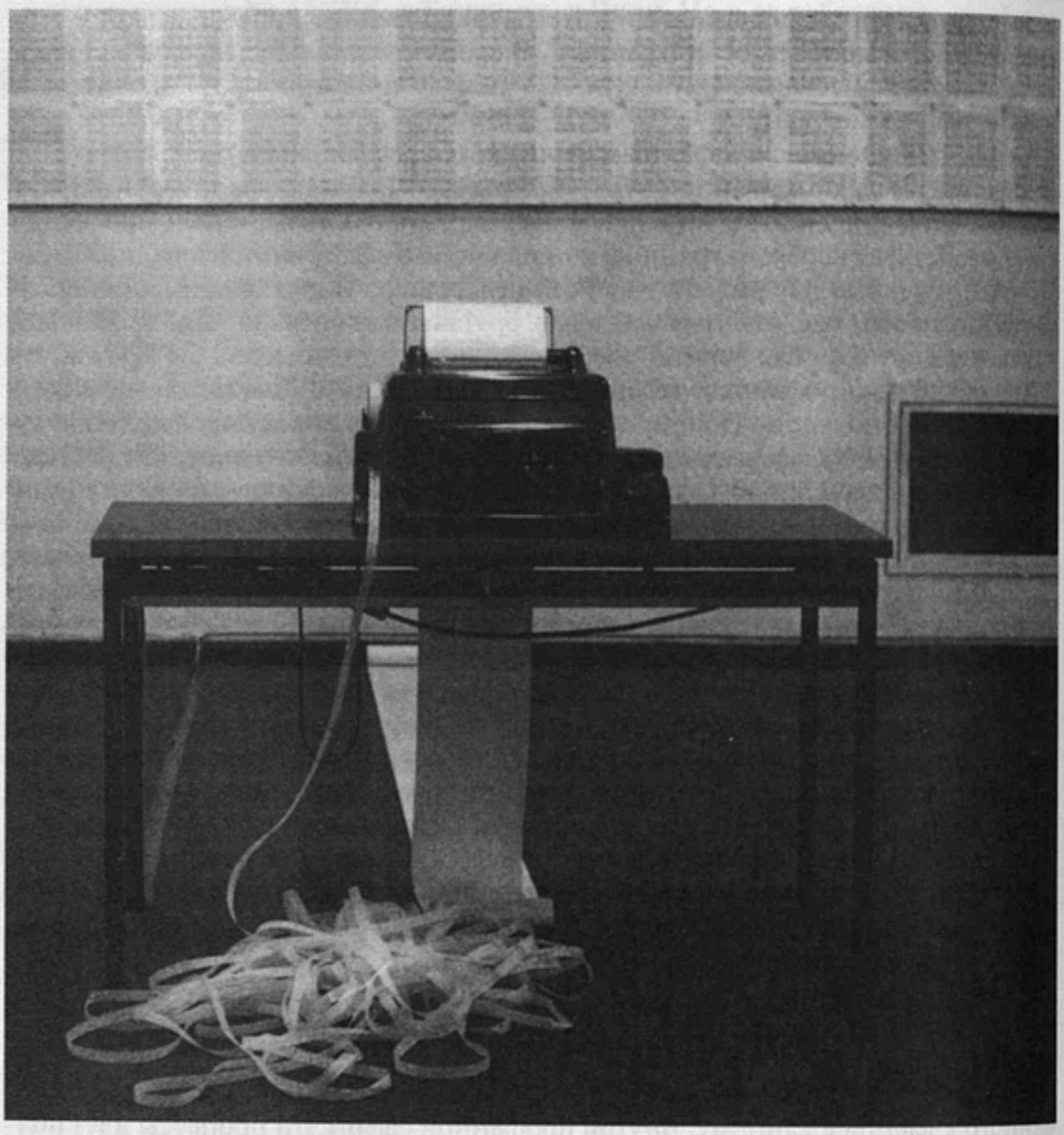
Б.Гройс. Мы не имеем одной-единственной профанной или одной-единственной валоризованной сферы. Я описываю процедуры архивирования и валоризации. Эти процедуры могут возникнуть где угодно, они связаны с наличными техническими возможностями. Сейчас мы получили возможность создания архива кино. Извлекаются на свет никогда не показывавшиеся ранее киноленты и включаются в этот архив. В связи с возникшей валоризацией этого пространства и его архивированием происходит изменение всего поля фильма. Подобные процессы происходят везде, а соответствующая граница сохраняется потому, что она является не только пространственной, но носит временной характер. Граница определяется тем, что я сохраняю, а чему даю погибнуть.

М.Рыклин. Кто это решает?

Б.Гройс. В процессы решения втянуты многие люди, чьи собственные работы тоже могут быть сохранены или выброшены, причем сохранены не навсегда, а на какое-то время. Музей тоже существует не вечно. Любой человек осуществляет акт селекции, которая заключается в том, что он что-то купил или не купил, сохранил или выбросил, обрамил или не обрамил. Селекция происходит во времени. Мы все время что-то хотим сохранить, а чему-то даем умереть. Фуко довольно остроумно заметил в своих лекциях о геополитике, что старое госу-

дарство не мешало жить и давало умереть, суверенитет государства был карающим. Нынешнее государство заставляет жить и разрешает умереть — это как раз то, что я описываю. Функционирование культуры заключается в том, что определенным вещам я даю жить, а другим вещам даю умереть. Институции не имеют более карательной функции; они сохраняют чему-то жизнь, давая этой жизни уничтожить все остальное. Это глобально коммерческий процесс.

М.Рыклин. Ты постоянно, хотя и невольно, затрагиваешь религиозную проблематику. Для тебя проблема архива и проблема бессмертия — сугубо религиоз-



Ханс Хакке.
Новости. 1969

ные проблемы. Кабаков говорил, что главное в том, кто станет бессмертным, получив возможность остаться в архиве. Это не просто проблема принятия или отвержения тех или иных работ, это фактически проблема личного бессмертия, спасения души. Вы упрекаете часть современной философии в том, что она игнорирует эту древнюю религиозную проблему и рассуждает так, как будто проблемы личного бессмертия уже не существует. Вы же хотите честно заявить ее как основную, фундаментальную проблему. Архив для вас является саркофагом, в котором кто-то должен быть погребен навечно. Через тысячу лет саркофаг откроют и погребенный предстанет, может быть, подсохшим и даже чуть-чуть скукожившимся, но целым и как бы живым. И вот эта целостность (Кабаков прямо говорит: «Работы реальнее меня, потому что они спасутся») является бессмертием.

Б.Гройс. Правильно, но здесь есть нюансы. Я, вероятно (и это, возможно, поколенческая проблема), более скептичен в отношении идеи исторического бессмертия. Дело в том, что я прежде всего преподаватель. В течение многих лет я все время сталкиваюсь с молодежью и утверждаю, что молодое поколение по целому ряду причин не интересуется прошлым и никогда им не заинтересуется. По мнению молодых людей, мир, в котором они живут, детерминирован развитием техники, это является решающим для всего остального. Поскольку моло-

дежь обладает техническими возможностями, которыми предыдущие поколения не обладали, она считает весь предыдущий опыт нерелевантным для себя. Второй момент: сильное влияние фрейдизма, который решает только один конфликт — поколенческий. Все остальные конфликты — расизм, сексизм и т.д. — блокированы. Поколенческий конфликт — Эдипов комплекс — считается, однако, фундаментом культуры. Нынешняя культура и на уровне практического функционирования, и на уровне рефлексии является культурой молодого поколения. В этой ситуации, мне кажется, рассчитывать на историческую трансценденцию просто невозможно. В этом я иду скорее не от Бодрийара, а от экономистов 20-х годов, таких как Шумпеттер и т.д., которые справедливо отмечали, что идентичность — понятие капиталистическое, рыночное. Идентичность функционирует, поскольку функционирует дело, имеющее определенное имя; она функционирует de facto, пока существует фактичность определенных вещей. Кабаков, который пытается организовать Фонд Кабакова, понимает, что если он сам этого не сделает, ничего не получится. Иначе говоря, сфера культуры, валоризированная сфера — это сфера фирм или марок, будь то «Деррида», «Кабаков» или «Мерседес», которые оперируют в опасном, проблематичном мире. Все эти художественные объекты, писсуары и т.д. напоминают наскальные рисунки дикарей в пещере. Дикари считали, что, если они нарисуют тигра, тигр уже не будет представлять опасность. Можно сказать, что вся современная культура — фетишизм профанного, фетишизм рынка. Как справедливо написал Маркс, все, что мы делаем, — это такие фетиши, которые заклинают товарное пространство, опасность индивидуальной судьбы, краха, потери денег или жизни.

Французские философы совершенно отстали от жизни, они не описывают мир, в котором реально оперируют. Существуют, например, книги Деррида, но не существует никакой работы дифференции. Существуют книги Бодрийара, но не существует никакой игры знаков, никаких симулякров. Эти мечтательные образы ничем не отличаются, например, от рассказов о привидениях. Такие описания представляют собой внутрикультурные, внутрилитературные ходы, которые у мечтательных девушек вызывают страх, что вот сейчас появится призрак, точно так же, как у мечтательных постструктуралистов в Москве и в Питере возникало впечатление, что сейчас они увидят бесконечное движение дифференций или бесконечную игру симулякров.

М.Рыклин. А ты этих грез не имеешь?

Б.Гройс. Я этих грез никогда не имел. Мой опыт образования, как я сказал, был построен на скепсисе по отношению к подобным обобщениям. Меня всегда интересовал литературный прием, но я его никогда не принимал за описание какой-либо реальности. Если я читаю Бодрийара, я восхищаюсь им как стилистом, но мне в голову не придет думать, что такие вещи, как симулякры, реальны.

М.Рыклин. Мы не говорим, что они реальны. Мы выясняем, существует ли некое дискурсивное поле.

Б.Гройс. Конечно, нет. Дискурсивное поле существует как плод воображения.

М.Рыклин. То есть никакой Америки за Уорхолом нет, а Уорхол — это идиосинкратический субъект, который всю эту Америку изобрел?..

Б.Гройс. Да, придумал.

М.Рыклин. Придумал, а потом это уже было признано Америкой... Но, например, когда я читаю «Русский дневник» Стейнбека, рассказы Сэлинджера, тексты Уорхола, я знаю, что так могли написать только американцы. Между ними мало общего. Но на этих примерах видно, что американский дискурс есть. Читатель текстов Джеймисона, который может утверждать идеи Сартра, любые французские идеи, тем не менее знает, что это пишет американец. Сам Джеймисон не хочет быть американцем, но для меня он — квинтэссенция американскости.

Б.Гройс. Квинтэссенция американскости, потому что он оперирует в определенной среде, в какой-то определенной ситуации.

М.Рыклин. Мы всего лишь мелкие пузыри на огромном пространстве дискурса. Наши писания, то, что мы вносим в дискурсивный архив, ничтожно малы. Уорхол осознал, что вносить от себя ничего не надо, надо массовизоваться, сделав каждый свой жест максимально банальным и непритязательным, не допускать возвышенного ни в какой форме, и тогда станешь культовой фигурой.

Б.Гройс. Все, что ты говоришь, представляет собой довольно традиционную романтическую фигуру. Есть как бы бесконечная игра означающих, и индивидуум должен в ней раствориться. Нет более элитарной позиции, чем желание раствориться в чем бы то ни было — в природе, в представлении о бесконечных потоках желания, бесконечной жизни и т.д. Это и есть романтическая, элитарная позиция как таковая, которая приводит к тому, что люди выдумывают сначала немецкий народ, потом природу, потом Америку. Это очень продуктивная модель, но она продуцирует только мечты.

М.Рыклин. Я как раз хотел бы быть таким, как ты описываешь. У меня есть томление быть таким. Но это невозможно ни для меня, ни для тебя.

Б.Гройс. Можно принять позу томления. Это я хорошо понимаю и занимаю другую позу, аналитическую.

М.Рыклин. До того как в 1991 году я приехал во Францию и начал беседовать с философами, чьи работы читал и хорошо знал, мне казалось, что то, что делают они и что делаю я, достаточно близко. Когда я начал реально говорить с Гватари, с Бодрийаром, с Вирильо, когда наши речевые потоки столкнулись, я понял, что нас разделяют световые годы. Это было отрезвление. Я был не настолько экзотичен для них, чтобы они не опознавали в моей речи какие-то знакомые конструкты. Но именно их опознание стало для меня знаком того, как далеки мы друг от друга. Дискурс связан с архивом конкретных высказываний, которые проходят через рот.

С тех пор у меня возникла другая перспектива по отношению к тому, что делается в России, насколько можно преодолеть культурные барьеры, сформировалось более скромное отношение к нашим возможностям выпрыгнуть из культурных рамок. И я вижу, что даже такие продвинутые люди, как ты или Илья Кабаков, в итоге воспроизводят — если детально анализировать то, что вы между собой говорите, — родимые пятна своего происхождения. Это и делает вас интересными.

У меня вопрос о твоей дискурсивной позиции в Германии. Ощущаешь ли ты, что твоя здешняя ниша связана с твоим советским происхождением?

Б.Гройс. Да, но именно потому, что я это ощущаю, я знаю, как трудно вывести то, что человек делает, из того, чем он, по общему мнению, является.

Существует индивидуальное позиционирование; оно чрезвычайно структурно и формально. Тебе нужно объяснить другим людям, что ты в определенной культурной ситуации делаешь какой-нибудь интересный ход. Это и есть причина, по которой тебя принимают. Потом, когда тебя уже принимают, на тебя начинает работать масса культуры, из которой ты пришел. Я часто читаю в русской прессе, что Кабаков представляет Россию. Проблема заключается в том, что его право представлять Россию было завоевано им на другой арене.

То же самое с Достоевским, который считается писателем, открывшим таинство русской души. На самом деле он вполне европейский писатель, и признают его за определенную литературную технику. Поэтому я настаиваю на формализме, на том, что все, помимо некоторых формальных ходов, является девичьими грезами. Это продиктовано, в частности, моим жизненным опытом. Хотя люди говорят, что они признают тебя, потому что ты представитель другой культуры и несешь им что-то другое, а тех, кто действительно это делает, они не слушают. Они реально слушают тебя только потому, что ты в условиях их дискурса, в условиях их культуры на очень узком пространстве сделал какой-то интересный ход. Мечты Новалиса произвели впечатление, потому что он придал им литературную форму и побудил девиц к мечтательности. Бодрийар также побудил людей к мечтательности.

М.Рыклин. Но и ты пробуждаешь к мечтательности. В этом смысле ты ни от кого не отличаешься.

Б.Гройс. Я не отличаюсь абсолютно ничем. Речь идет о поколенческой проблеме. В каждом поколении человек выбирает оптимальную стратегию для своего времени. Мне кажется, что для 70-х годов стратегия Деррида была идеальна. Я наблюдал его в дискуссии и думаю, что, если бы он не накопил символический капитал в 70—80-е годы, ему сегодня с такими идеями начать было бы невозможно. Ситуация определяется тем, что существует интернациональная площадка, на которой человека ценят за то, что он придумывает какие-то дискурсивные и медиальные ходы. Когда эта работа проделана, люди имеют тенденцию навеши-

вать на это все остальное, как бы нагружать это мечтательностью. Человек изготовляет какой-то предмет, потом этот предмет становится иконой, а уже когда он становится иконой, то пробуждает ту самую мечтательность, которая заставляет за этой иконой видеть огромные пространства дискурса. То есть сначала создается несемантичный текст, а потом он все больше и больше нагружается семантикой. Таков был ход Хайдеггера по отношению к гуссерлианской феноменологии, который был потом нагружен национал-социализмом, немецкой душой. Если все это очистить, выяснится, что за этим стоит технический прием. Я считаю, что техника первична, а мечтательность вторична.

М.Рыклин. Но в самой технике полно мечтательности. Например, хайдеггеровская техника анализа греческих текстов, которую он культивировал, нагружена мечтательностью.

Б.Гройс. Хайдеггер исходит из теории интенциональности Гуссерля. Субъект является носителем интенциональности и находится в постоянном движении, постоянном эксперименте. Но при этом горизонт все время отодвигается дальше; это как бы модель тянитолкая. У Гуссерля — модель толкая, то есть человек идет и все время толкает перед собой горизонт. Но эта палка превращается у Хайдеггера в веревочку. У него сам горизонт передвигается и тянет за собой человека, субъекта. Это переворачивание, впрочем, можно найти уже у Гуссерля. Это чисто техническая операция. Она затем обрастает у Хайдеггера всеми этими слоями немецкости, национальности. Горизонт, который представляет собой чисто технический термин, обрастает характеристиками. Он становится Sein, становится Германией.

М.Рыклин. Сам Гуссерль объяснял это непреодоленным католицизмом Хайдеггера.

Б.Гройс. А чем можно объяснить тот же самый ход у Витгенштейна? Непреодоленным иудаизмом? В «Трактате» он пишет, что речевая деятельность сдвигает границы языка. А в другой работе он пишет, что язык сдвигает границы речевой деятельности. На самом деле это абсолютно та же самая модель сдвига. Только в первом случае это сделали два человека, а во втором — один и тот же.

М.Рыклин. Это и есть прорывы дискурса.

Б.Гройс. Это есть не прорывы дискурса, а маркетинг. Например, я придумал электрическую лампочку. Я начинаю коммерческую кампанию, маркетинг по ее продаже и рекламе. Базой является лампочка. Все остальное, «то, что освещает дорогу жизни», к лампочке не имеет отношения, а имеет отношение к маркетингу.

М.Рыклин. То, что Фуко называет дискурсом, ты называешь маркетингом. В маркетинг ты заталкиваешь всю массовидность дискурса.

Б.Гройс. Это неправильно. Операция заталкивания не осуществляется. Не существует чего-то изначально дискурсивного, что куда-то заталкивается. Существует нечто изначально формальное, что потом обрастает значениями. Ты все время продолжаешь думать во французском духе 70-х годов, что есть что-то огромное...

М.Рыклин. Это не только французский дух 70-х, это также немецкий дух XVIII века, индийский дух V века до н.э. Это куда более древний пласт.

Б.Гройс. Ты считаешь, что есть что-то огромное, бесконечное, что всовывается в некую форму, и притом не до конца, так что остается то, что Батай называет la part mandite, а Фуко — эпистемой, Деррида — сначала дифференцией, а потом мессианским обещанием.

М.Рыклин. Это не было выдумано названными тобой людьми, вспомним хотя бы Сократа или Мейстера Экхарта.

Б.Гройс. Это не выдумано, это унаследовано.

М.Рыклин. Тысячелетия назад.

Б.Гройс. Тысячелетия не имеют значения. Имеют значение четыре-пять книжек, которые стоят на полках. Я исхожу из того, что всего этого очень мало. Существуют три-четыре книжки, пять-шесть машин, семь-восемь изобретений, три-четыре художника. Рынок всегда ограничен.

М.Рыклин. Получается парадоксальная вещь. Триумфальное утверждение рынка исходит из уст человека, который как раз пришел в культуру рынка извне.

Б.Гройс. Речь идет не только о рынке. Небольшая группа людей создает впечатление, что всего очень много и что они не просто один-два человека, которые

сидят у себя дома, а что они что-то репрезентируют. Один представляет всю природу, другой представляет все мессианское обещание. Они создают иллюзию репрезентации бесконечности.

М.Рыклин. То, что ты называешь техникой, у них называется инструментализацией и представляет собой некий принципиальный антиплатонизм.

Б.Гройс. Инструментализация всегда вторична. Сначала нужно иметь форму, а потом ее можно инструментализировать. В этом смысле я платоник. То, что я называю техникой, есть изготовление форм, которые иногда можно применить, а иногда нельзя. Люди изобрели мало чего, а из изобретенного еще меньшее число вещей нашло применение. И тут у меня есть принципиальное различие с Фуко. Я считаю, что жизнь меньше материального архива, а архив содержит все то, что могло бы сделать карьеру.

М.Рыклин. Фуко утверждал, что жизнь есть архив, он не признавал никакой жизни помимо архива. С Фуко тебе будет сложно, потому что он всегда говорил, что космос высказываний конечен, что любое сообщество одно время называет товаром то-то...

Б.Гройс. Keep cool. Фуко я знаю. Он классический структуралист, и он считал, что существует конечная сумма высказываний, регулируемая грамматикой языка. Я же считаю, что реально сказанное превышает любую сумму потенциально сказуемого.

М.Рыклин. Фуко настаивал на этом же. Он, как и ты, считал, что существует только реально сказанное.

Б.Гройс. Фуко подразумевает возможность существования медиально незафиксированных высказываний, поскольку он признает такую вещь, как язык, чего я, например, не признаю. Он игнорирует проблему медиа. Он считает, что возможны медиально не зафиксированные грамматические высказывания. Тем самым он создает зазор между медиальной фиксацией и языком. Язык у Фуко меньше, чем бесконечность, но больше, чем медиальные практики. Дискурсивные практики шире медиальных. Я же считаю, что дискурсивные практики уже медиальных. Я считаю, что Фуко игнорировал проблему медиа, материального закрепления высказывания.

М.Рыклин. Ты под медиа что понимаешь?

Б.Гройс. Я имею в виду материальное закрепление высказывания. Фуко считал, что в архиве может существовать что-то, что виртуально возможно как грамматически правильное высказывание в рамках определенного языка, но никогда не было произнесено de facto, то есть не было закреплено в качестве текста. Он понимал архив не так, как я понимаю, а как сумму возможных для определенной эпохи высказываний. Я же считаю, что архив имеет дело только с медиально закрепленными высказываниями. И если какие-то высказывания были возможны в определенную эпоху, но не были медиально закреплены, то они к архиву не относятся.

М.Рыклин. У тебя остается то, что можно назвать триумфамумом, — ликование от возможности бесконечного изобретения нового. Ты прекрасно знаешь, что у философов, которых ты критикуешь, статус нового не просто невысок, он крайне низок.

Б.Гройс. Да, согласен, потому что в бесконечности различие между новым и старым не имеет никакого смысла, а они апеллируют именно к бесконечности.

М.Рыклин. Считается, что различие между старым и новым невозможно установить в силу хайдеггеровского утверждения (он постоянно настаивал, что это аутентичный взгляд досократиков), что любое новое, которое мы стремимся внести, представляет собой das Uralte, то есть самое древнее. Деррида является самым большим противником того, что ты называешь новым. Почему? Предположим, кто-то хочет сказать нечто новое. Что в результате происходит? Тот, кто хочет сказать что-то новое, находится под влиянием возвышенного, в этот момент он патетичен. В тексте такого человека всегда можно найти древнейшие оппозиции — природного и культурного, профанного и сакрального, даже если они слегка замаскированы. Леви-Стросс, например, находит оппозицию профанное — сакральное в мифах американских индейцев как одну из основных. Когда я работал с Деррида в 1991—1992 годах, он неустанно предостерегал от попыток сказать что-либо патетически новое, потому что это неизбежно будет повторением очень древнего, о чем уже Гераклит сказал с пафосом две с половиной тысячи лет назад, но и он не был первым.

Б.Гройс. Да, это так. Почему так популярен Деррида? Он выступает с позиции кодификации необразованного общественного сознания, с профанной позиции обыденного сознания, которое спрашивает: «А что это ты тут черный квадрат нарисовал? Разве это ново?» И ответ будет, что черный квадрат был уже на иконах, что ничего нового в этом нет. Такое высказывание — новое уже всегда было — неправильно. Оно неправильно вот почему: под небом, действительно, нет ничего нового, но очень многое является новым при электрическом свете. Все решает контекст. Новое — это контекстуализация чего бы то ни было в определенном пространстве. Сам Деррида — бесспорный новатор, который, безусловно, мыслит себя в качестве новатора и рассматривает деконструкцию как новую теорию в определенном контексте. Он берет структуралистский контекст и вносит в него идеи Гераклита, Хайдеггера — это и есть инновации. Для того чтобы выяснить, что такое новое, я должен зафиксировать определенный контекст. Если ко мне приходит Деррида и сообщает, что Гераклит говорил то же самое, тогда это не что иное, как другая контекстуализация того, что я говорю. Не само высказывание является новым, а его новая контекстуализация, но никакое высказывание не имеет смысла вне контекста. Этим же занимается и Деррида. Он занимается новыми контекстуализациями. Этим же занимаются многие современные художники и писатели. Поэтому когда Деррида выступает против нового, он говорит как неискренний человек, который в свое время сделал что-то новое и интересное, а потом долго и усиленно запудривает людям мозги, что ничего нового нет.

М.Рыклин. Это про всякого можно сказать. И ты не исключение.

Б.Гройс. Просто надо учесть это и в его случае и зафиксировать место, где он это делает. Что касается меня, я пытаюсь описать определенные процессы в условиях радикально понятой конечности. Я исхожу из того, что число мыслей, которые мы можем зафиксировать, конечно.

М.Рыклин. В этом смысле ты не отличаешься от тех, кого критикуешь. Они тоже утверждают, что мыслят конечность «конечными» средствами.

Б.Гройс. Правильно, но они делают это недостаточно радикально. Они изгнали бесконечность духа, но впустили бесконечность в окно, превратив ее в бесконечную игру знаков.

М.Рыклин. Но ты тоже не можешь избежать бесконечности. Она втекает в твои тексты через голос, через интонацию.

Б.Гройс. Я делаю ограниченный ход, который заключается в следующем: я вижу, где, в каком месте они впустили бесконечность в свой дискурс. Это случилось тогда, когда некритически были восприняты идеи Соссюра и Леви-Стросса. Некритичность проявилась в том, что они не задали себе вопрос о материальном, медиальном носителе тех знаковых систем, которые они описывают. Они под этим носителем подразумевают язык как таковой, предварительно не спросив, что является его материальным носителем. За счет того что этот вопрос не был поставлен, они могут мыслить такие вещи, как бесконечная работа дифференций, бесконечная игра знаков, бесконечное мессианство и упование. При этом не задумываются об архивном, политическом и экономическом статусах, то есть на каком, собственно говоря, клочке бумаги это все записано. Важно, на чем это записано. Я зафиксировал этот момент. Стараюсь говорить не только о software, но и о hardware. А Деррида — это типичный философ software, который полностью игнорирует hardware. Если ты теперь говоришь, что в мои рассуждения на каком-то уровне тоже закрадывается бесконечность...

М.Рыклин. Даже на нескольких уровнях.

Б.Гройс. Почему бы и нет. О'кей, я ставлю себе узкую техническую задачу, состоящую в том, чтобы понять, где в нынешней культуре возник этот прорыв. Если при этом какую-то другую дыру я не заделал, ну что ж, я был сосредоточен на своей задаче. Потому что задач мало и человек за свою короткую жизнь способен мало чего придумать, еще меньше опубликовать, еще меньшее сделать известным, еще меньшее сделать популярным. Мы живем в ситуации очень ограниченных личных и общественных возможностей. Французская философия создает иллюзию бесконечной игры, бесконечных возможностей. Это не так. На самом деле мы жалкие твари, которым отведено очень короткое время.

Кёльн

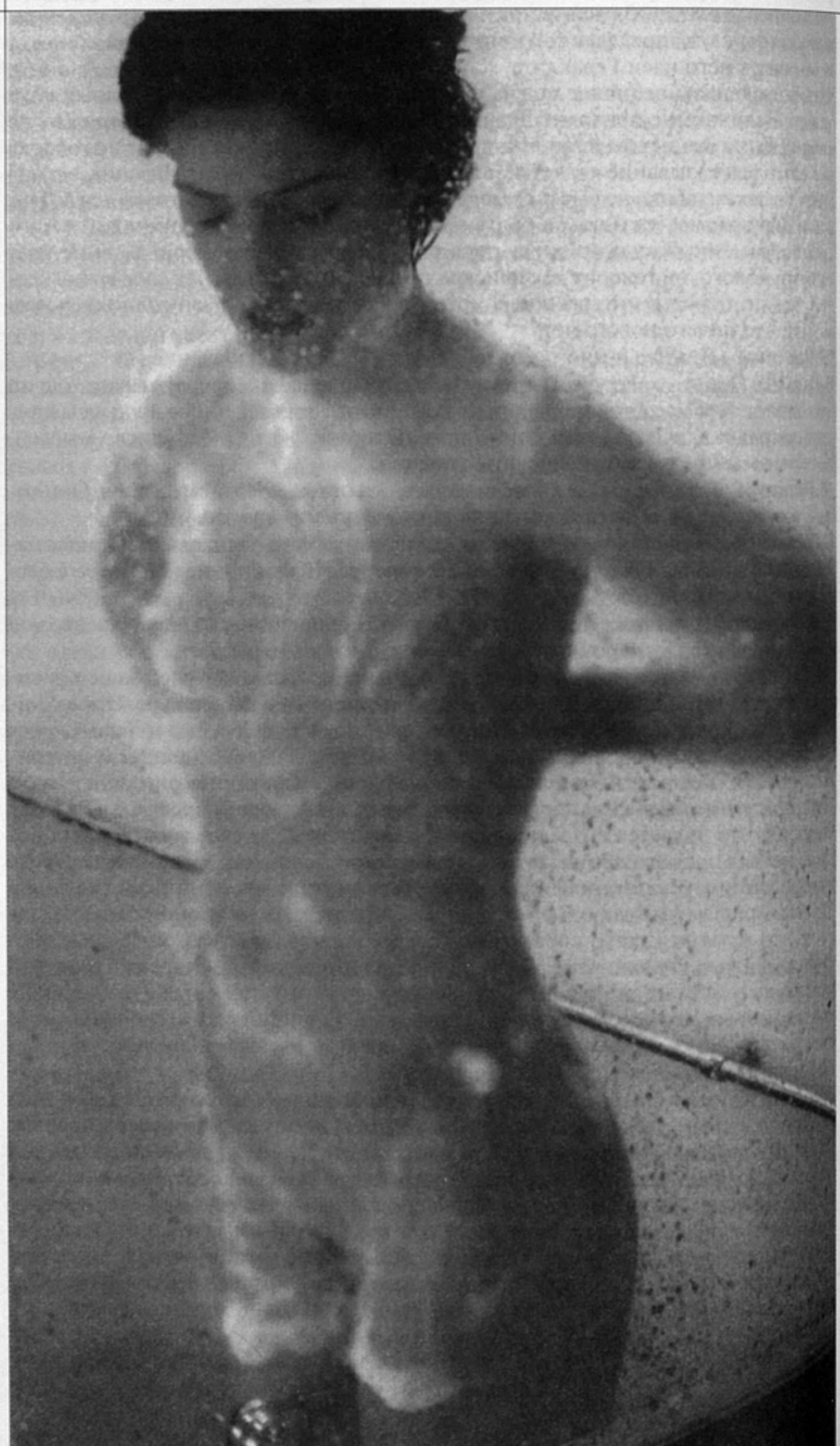


Фото В.Обросова

ОЛЕГ АРОНСОН

Случайное непристойное

Успех первого в России reality show «За стеклом» был и предсказуемым, и неожиданным одновременно. Неожиданным, хотя он и предполагался всеми, кто хоть немного знал западное и американское телевидение, всеми, кто хоть что-то слышал о популярных в последние годы «шоу реальности», или хотя бы теми, кто знал об этих шоу косвенно, из кинофильмов. И хотя практика введения подобных программ в разных странах показывает, что успех неизбежен, он все равно оказывается неожиданным, поскольку само зрелище порой настолько невыразительно и скучно и вроде абсолютно провально, что ключевым попрежнему остается вопрос о том, каковы основания такой популярности reality show вообще и «За стеклом» в частности.

За те тридцать четыре дня, пока несколько человек жили под наблюдением камер в помещении гостиницы «Россия», прозвучало множество суждений по поводу этого нового для нашего телевидения типа зрелища. В целом, их можно разделить на две полярные группы. Одни считают, что программа «За стеклом» аморальна, так как играет на дурных зрительских инстинктах — в частности, позволяет зрителю легально, не стесняясь, подсматривать в замочную скважину. И это главный секрет популярности. Другие уверены, что «За стеклом» — нечто радикально новое, что выходит за рамки только телепрограммы, оказывается чем-то бóльшим, неким социальным экспериментом над обществом при помощи ТВ. Однако, как ни странно, такие диаметральные суждения во многом имеют общую, скажем так, схему интереса к данному зрелищу. Они, как и многие прочие, расположенные внутри обозначившейся полемики, признают за проектом некоторую новизну по сравнению с прежним телевидением, новизну, которая требует осуждения или обсуждения.

Итак, одни видят непристойность зрелища в том, что зритель получает возможность подглядывать за частной (интимной) жизнью людей («самой жизнью»), другие возражают, что, поскольку участники проекта знают, на что идут, то это уже не частная жизнь, а просто «сама жизнь» или — жизнь, отданная зрелищу и эксперименту.

И здесь возникает первая серия сомнений. А что, раньше телевидение не подглядывало? Не расставляло свои камеры повсюду, где только можно? Не проникало туда, куда его не хотели пускать? Да это же всегда было одной из его главных функций. А что такое прямой эфир, в котором «сама жизнь» то и дело заявляет о себе в различных мелочах, которые уже невозможно отредактировать, вырезать, смонтировать? Более того, телекамера теперь охотится за этими мелочами, и они становятся неотъемлемой частью уже не только прямого эфира, но и многих записанных передач. А что такое камеры CNN, показывающие ночные бомбежки Афганистана, где на экра́не практически ничего не видно, кроме смутного осадка той самой «реальности», которая принимает все более виртуализованный характер, но в которой так нуждается зритель?

Этот невидимый осадок реальности заявляет о себе на телевидении постоянно в разных видах. Оно живет им. Представляется, что очень логичные и последовательные рассуждения Бодрийара о тотальной симулятивности телевидения и современной культуры вообще в своих разоблачениях реальности не учитывают один очень простой, но в то же время важный момент: желание реальности (присутствие при правде «самой жизни») не менее интенсивно, чем желание быть обманутым, соблазненным некоторой псевдореальностью. Или более строго: желание — это есть то реальное, что невозможно симулировать, и оно выступает постоянно как замещающий элемент видимой (симулируемой) реальности.

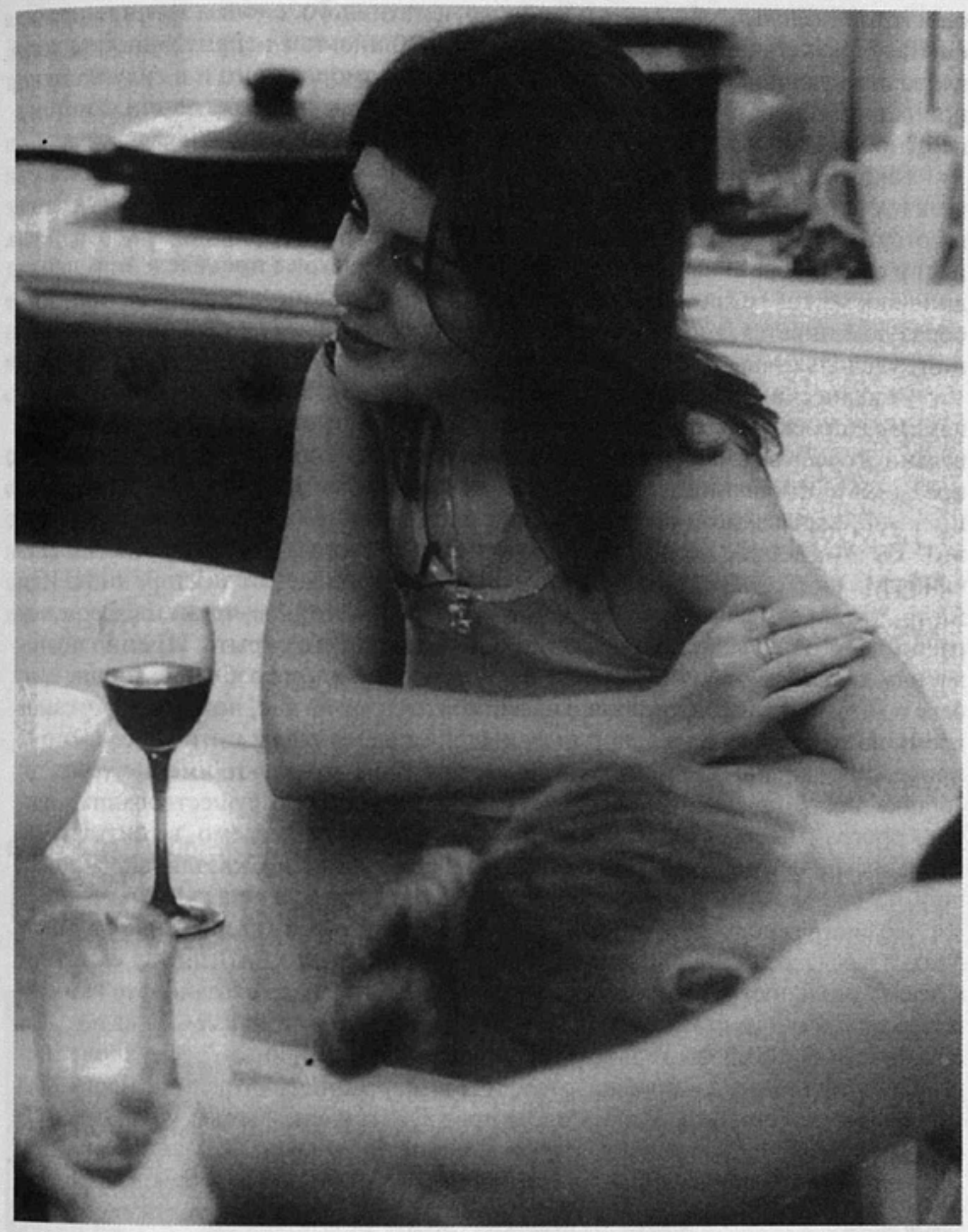
Конечно, и это отчетливо видно в шоу «За стеклом» (здесь — вторая серия сомнений), «самой жизни» проявиться крайне трудно. *Реальные люди*, оказавшись за стеклом, сразу же оказываются продуктом знакового и культурного производства, их поведение крайне обусловлено вполне определенными шаблонами, и прежде всего шаблонами телевизионными. Их поведение за стеклом настолько сильно зависит от цели (понравиться большинству зрителей и получить главный приз), от направленных на них телекамер, что практически стирается грань между естественным поведением и игрой на публику. При этом сама «игра» порой столь неумела, прямолинейна, неизобретательна, а персонажи настолько неинтересны, что режиссер все время дергается, пытаясь предложить жителям застеколья тот или иной жанр, сюжет, заставить их что-то изображать, декламировать, заниматься какой-то художественной самодеятельностью. (Все это, вкупе с ограничением на курение и алкоголь, с подъемом и отбоем и вечерним приемом знаменитых гостей, делает жизнь за стеклом очень похожей на советский пионерский лагерь.)

Но люди за стеклом не хуже режиссера ощущают потребность в исполнении зрительских ожиданий. В рамках самых простых клише две девушки (Ольга и Марго) сразу же начинают обнажаться, «завоевывая» аудиторию своими телами. Макс красит волосы и ищет сексуальный контакт сначала с одной из девушек, затем с другой (иначе зачем, спрашивается, помещают за стекло разнополые пары?), девушки, в свою очередь, на всякий случай разыгрывают еще и лесбийскую сцену. Денис (Дэн) и Жанна используют несколько другие коды, более консервативные, — любви и верности. Дэн сразу «влюбляется» в Ольгу и напряженно тянет это «чувство» через всю программу. Жанна чиста и непорочна, что не вызывает негативных реакций зрителей, но и позитивных тоже.

Где здесь реальность, а где симуляция — не вопрос. В самой этой зеркальной квартире никакой реальности нет. Любое действие персонажей не имеет отношения к жизни, а имеет отношение только к одному — к телевидению. Когда Макс и Марго решают пожениться, то сколь бы искренни они ни были в своих намерениях, прочитывается это вполне однозначно как желание длить сериал (а у сериала все перипетии стандартны), желание оставаться телевизионными персонажами. Но если все так обусловлено, то где же тогда тот осадок реальности, на который рассчитывает телевидение, когда запускает reality show? Он всегда приходит извне. Реальность приходит из-за зеркала, вместе с взглядом камеры, фиксирующей желание коллективного зрителя. И чтобы проследить основные токи этого желания или, мягче говоря, зрительского интереса, достаточно, например, обратить внимание на работу оператора и монтажера.

Надо сказать, что в программе «За стеклом» использованы не просто подглядывающие стационарные камеры, но живые люди — операторы, рассматривающие происходящее не технологически беспристрастно, но психологически заинтересованно. Это, конечно, принципиально не меняет суть шоу, но проявляет некоторые вещи с известной откровенностью. В частности, чтобы ответить на вопрос, чего же ждет зритель, когда по меркам телевидения практически ничего не происходит, достаточно посмотреть, за чем охотится камера. А охотится она за одним и тем же — за случайным непристойным.

При этом как критики шоу, так и его защитники выступают, как ни странно, заодно. Только если первые реагируют как ханжи, видя непристойность в самом акте подглядывания и не замечая, что современная экранная индустрия давно уже имеет дело с превращенными формами этого типа непристойности, то вторые явно лицемерят, делая вид, что перед нами «сама жизнь», становящая-



ся прозрачной, в то время как очевидно, что «сама жизнь» сужается до вполне определенных рамок. В этих рамках остается лишь то, что можно увидеть на телеэкране, но на что все еще не принято смотреть в жизни.

В этой связи вовсе не случайно, что одной из самых обсуждаемых тем оказывается демонстрация полового акта. Говоря о непристойном, я имею в виду не только половой акт. Да, нам его показали, причем если анализировать само изображение (что, кстати, делают именно защитники передачи), то в сексе Макса и Марго, действительно, не было ничего крамольного. Мы видели и более откровенные сцены в фильмах, при этом не обязательно показываемых за полночь. Однако непристойность возникает здесь в обход изображения. Она возникает из нашего знания о том, что это якобы происходит «на самом деле», в силу чего изображение стремительно сближается с порнографией.

Но, как мне кажется, дело в том, что за словами «на самом деле» всегда (!) скрывается непристойное. И в этой непристойности проявляет себя тот трансгрессивный момент любого reality show, делающий их все столь популярными: столкновение с вытесненными желаниями, в которых мы сами не хотим себе признаваться. Сексуальность — лишь пространство, в котором это проявляется наиболее очевидно. Но можно также говорить о разных формах насилия, об унижении, предательстве и многом другом, наблюдая за чем, зритель удостоверяется в том, что это есть «на самом деле», то есть вне его самого, у других, с кем

он и готов разделить общность подобного, негативного, с точки зрения морали, опыта. Sensus communis несет в себе также и общность в непристойности, хотя постоянно уклоняется от знаков неприличного, аморального и в силу этого не принадлежит изображению, не имеет для себя формы репрезентации, а потому по отношению к нему трудно занять дистанцию.

Таким образом, называемое мной «непристойным» следует отличать от всех тех неприличных образов, которые могут возникнуть у нас в воображении и которые отмечают определенную границу морали (или закона). Скорее, речь идет о самом образе непристойности (без конкретного ее предъявления), объединяющем в себе разнообразные силы нарушения нормы, в результате чего этот образ подчиняется, говоря словами Фрейда, не принципу реальности, а принципу удовольствия.

Фактически речь идет о том, что непристойность, за которой охотятся телекамеры в проекте «За стеклом», — это не только и не столько неприличное поведение героев в рамках публичного пространства, не только их неблаговидные поступки в отношении друг друга, но, в гораздо большей степени, все то, что интимно, скрываемо и сопротивляется вхождению в сферу публичности. Что это? На этот вопрос нельзя ответить, поскольку это частный и во многом случайный набор особенностей, которые человек скрывает от посторонних. Или же то, что он сам считает «собственным». И непристойное, таким образом, мы распознаем не по действию человека, а по попытке его скрыть. Именно поэтому нам показывают чистку зубов, приготовление и употребление пищи, сон, секс и многое другое, что хорошо известно каждому из нас, но что в то же самое время несет в себе в большей или меньшей степени следы интимности. Это те промежутки жизни, где мы «как все», но при этом почему-то именно через эти «общие места» очерчено пространство нашего частного существования. Зритель программы «За стеклом» охотится за тем, что скрываемо, за ситуациями неловкости, неизбежными, сколь бы естественными ни казались участники шоу.

Но еще раз подчеркну, что непристойное — не в самих героях или их действиях, а в связке действия и зрительского внимания к его интимному «остатку», к осадку реальности. Что мы хотим увидеть? Как уже было сказано, это нам лучше всего демонстрирует камера, которая ищет, находит, а затем идет по следу непристойности, но как только она доходит до определенного рубежа (операторы тоже люди), вдруг проявляются чудеса скромности и деликатности: или взгляд уходит в сторону, или режиссер программы (тоже человек) переключается на изображение, снимаемое другой камерой.

Конечно, надо признать, что обвинения программы «За стеклом» в аморальности не такие уж беспочвенные. Однако если не аморальность, то некоторая неморальность принята здесь как одно из условий игры. В этом, собственно, и есть игра. Признаемся — игра не в жизнь, а в мораль. Ведь у людей тут нет проблемы выживания, одиночества, нет тягот быта или изнуряющей работы. Трудность одна — распрощаться на месяц с частным, личным, индивидуальным, интимным, то есть перестать быть «для себя» и быть только «для других». То, как это людям не удается, и является зрелищем, иначе говоря — осадком реальности, о котором шла речь, или тем, что здесь названо непристойным.

В наше время, когда благодаря кино и телевидению статус реальности сильно изменился, когда реальность и вовсе поставлена под сомнение, «непристойное» оказывается тем, что все еще заставляет верить в ее существование. И в этом позитивность непристойного.

Когда-то Теодор Адорно, обсуждая судьбу категории прекрасного в современном искусстве, сказал, что если сегодня искусство производит прекрасное, то оно производит кич. Примерно то же самое можно сказать и в отношении понятия «реальность», но применительно к телевидению: когда телевидение производит «реальность», то оно с неизбежностью производит «непристойное». И reality show не столько показывает нам реальность, сколько именно производит ее заново, в чем продолжает традицию кино и телевидения. Вспомним, что Андре Базен называл документально заснятое убийство онтологически непристойным, признавая тем не менее, что это одно из самых притягательных зрелищ. Кино и телевидение стремятся к силе этого эффекта постоянно, пытаясь

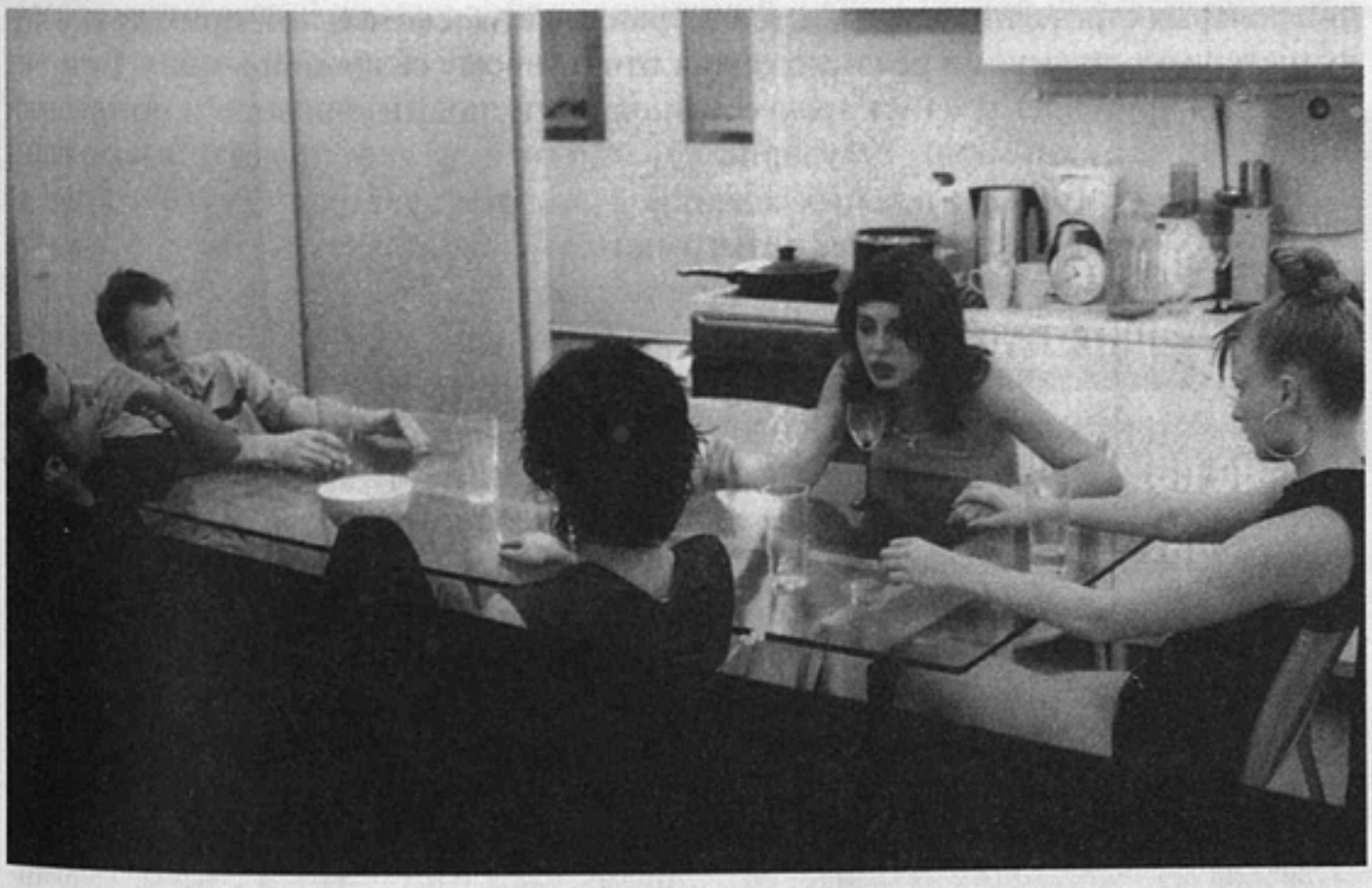
его произвести исходя из собственных средств. В reality show соучастники — все. Более того, участники извлекают выгоду из своих временных моральных затруднений.

Обратим внимание лишь на один момент, а именно — какую трансформацию претерпевают герои шоу «За стеклом» в течение постоянного присутствия на телеэкране. Они становятся звездами и сами ощущают это. Долгое присутствие на телеэкране делает из человека звезду почти автоматически. Экран наделяет персонажей той степенью индивидуальности, о которой они сами и не подозревали, и чем менее герой — личность, чем более он клиширован, тем легче ему стать звездой, поскольку он — идеальная пустая форма зрительских желаний и ожиданий. Или же, другими словами, чем более герой механизирован в непристойности, тем более он привлекателен, поскольку переводит «непристойное» в разряд шаблона.

У искусства и телевидения принципиально разные отношения с «непристойным». Если для искусства оно выражается в сублимации, отчуждающей субъект от собственного желания, то для телевидения ключевой становится десублимация, возвращающая зрителю его собственные желания через стереотипические образы, через узаконенное непристойное. В нем мы застаем многие ценности изменившимися, оно призывает нас самих к изменению, указывая нам на наши границы.

ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН

Приключения Оли в Застеколье



«Это Москва. Россия. За стеклом». Буквально за месяц для многих пользователей постсоветского телевидения эта чеканно-программная фраза сделалась таким же знаковым и будоражащим акустическим фоном, каким для советского поколения служило властно-металлическое интонирование ведущего шоу-конкурса «Что? Где? Когда?», доносившееся из надежно замаскированного «святая святых» всезнания и всеведения. В «Что? Где? Когда?» игроки отбирались по принципу недюжинного и натренированного интеллекта, владения символическим капиталом эрудиции, выверенного баланса самообладания,

аферизма и смекалки. Для тоже конкурсного и призового, но уже в «реальном шоу» «За стеклом» селекция участников проходила с учетом их гипертрофированной «стандартности» для современной молодежной среды и юниорной трендовой субкультуры, чуждости им «тавра» какой-либо социальной или психической необычности. И если в первом случае зрители и знатоки были втянуты в жонглирование символическим потенциалом знания, то в «реальном шоу» (далее — РШ) «За стеклом» им представился шанс самим комбинировать составные «кубики» реальности.

Шесть юношей и девушек, взятые «За стеклом» на прицел тридцатью телекамерами, включились в трудоемкий марафон (в режиме on-line) безостановочной трансляции буквально каждого проявления их жизненной активности. Предоставив любой свой жест и поступок предельно обозреваемой рампе публичности, они вступили в авантюрно-честолюбивую гонку за квартирой, медиальными призами, спонсорскими щедротами и субсидиями (элементы коей – распродажа голосов и предметов гардероба на интернет-аукционах, расчет на дальнейшую ангажированность и карьерный рост в престижном рекламно-модельном бизнесе и т.п.). Кроме того, более чем за месяц «транспарантной» отсидки они создали достаточно маневренное, компактное, разношерстное и на удивление слаженное социальное «микрополе», если обратиться к терминологии Пьера Бурдье. Однородность и портативность застеколья мотивируются именно различием, несхожестью амплуа его насельников. Так уравновешенный интеллектуализм и претензия на харизматическое лидерство Макса контрастируют с агрессивно-напористым аутизмом, взвинченным аутсайдерством и наигранной «тупизной» Дэна, взбалмошное, кокетливое, с элегантными пируэтами расчетливого эксгибиционизма поведение Марго оттеняется апатично-созерцательным и одновременно жеманно-капризным нарциссизмом Жанны, смешливая, задиристая сексапильность Оли дополняется суперменской «железобетонностью» и непрошибаемым самоконтролем Толи. Ухабистая эстафета погони за квартирой и массмедиальными дивидендами успеха обязывает застекольных партнеров-соперников беспрестанно обмениваться (или запасаться обновленными) поведенческими масками и стереотипами. Чаще всего тасование ролевых стратегий навязывается эстрадно-развлекательной прихотью и популистскими задумками режиссера (так отчетливому селф-мейд-мэну Толе энное время пришлось влачить ярмо сервильного исполнителя воли и пожеланий остальных компаньонов). Регулярно участники шоу удостаиваются «спущенных сверху» необременительных заданий — выдумать театрализованные постановки или импровизированные розыгрыши, инсценировать ток-шоу с пикантными вопросами, сымитировать путешествие в 2062 год, вообразив себя собственными футурологическими клонами. Подобный «преферанс» правилами игрового поведения собственно и формирует спонтанные, подчас нелепо угловатые кодексы застекольной жизни.

Первое российское РШ в пандан своим трансатлантическим аналогам типа Big Brother (затоварившим культурный обиход западного видеопотребителя десятилетие назад) стремится воспроизвести элементарную конфигурацию реальности, ее обыденно заурядные арабески. РШ преподносит не символический модуль реальности, снабженный фирменными этикетками культурного производства, а обиходный «интерфейс» повседневности, минимально затронутый (внешне, по крайней мере) табу, санкциями и установками символического порядка. Поэтому одни склонны усматривать в РШ тривиальный и банально рутинный срез повседневности, апофеоз ее бытовых клише. Другие стремятся разглядеть здесь скрытый инвентарь еще неясных, сверхскоростных импульсов и примет сиюминутной современности. Подобная дилемма — неотъемлемый «ореол» РШ.

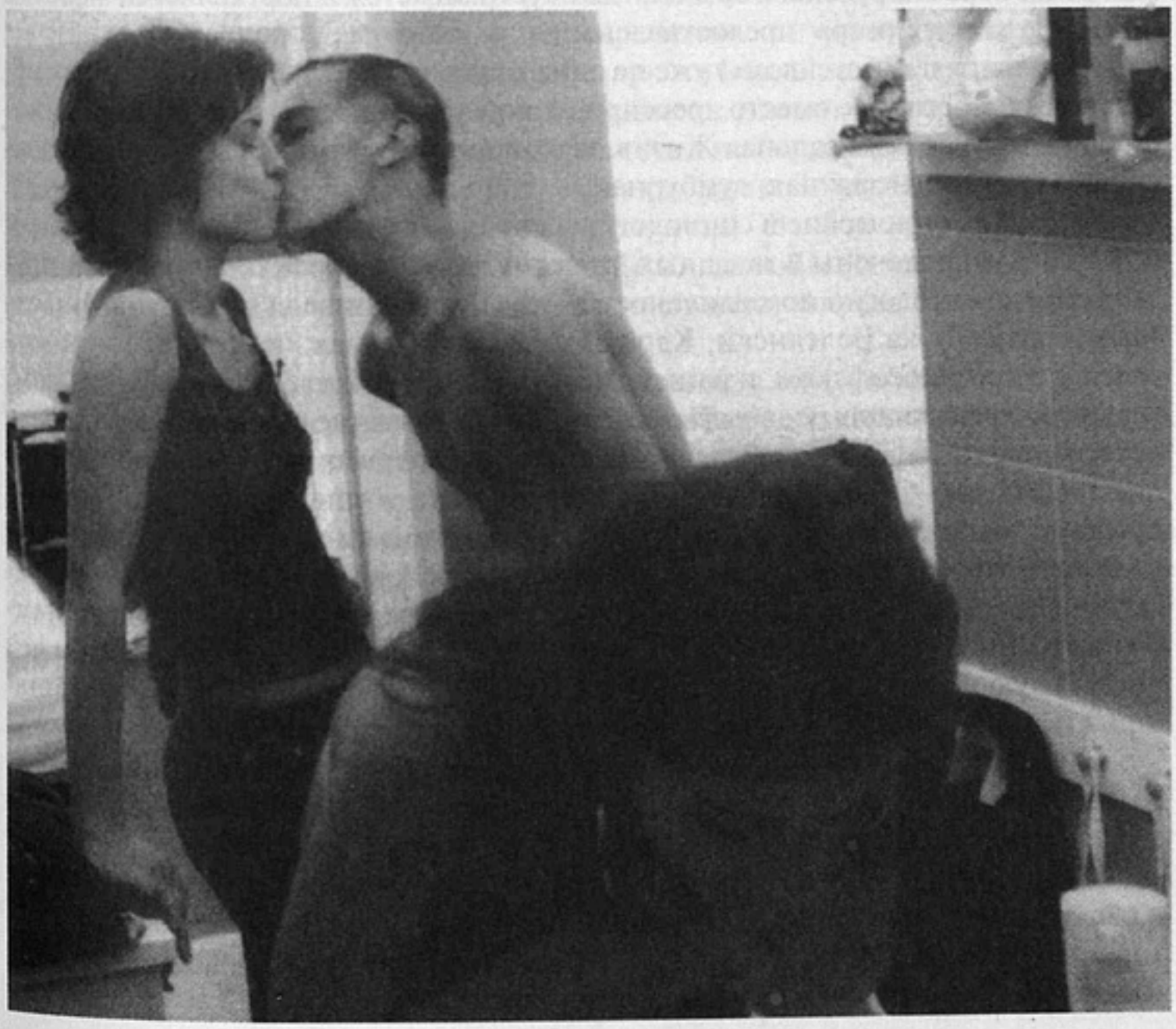
Даже приблизительная систематика визуальной риторики РШ — предприятие явно преждевременное, оно сейчас вряд ли по силам профессионально-цеховой когорте социологов, психологов и иже с ними. Для классификации иконографических приемов, характерных для нынешних РШ, требуются значимая временна́я дистанция, сбор и аналитика статистических, рейтинговых данных и, last but not the least[1], сопоставление локальных, этнокультурно окра-

[1] Последнее, но не менее важное *(англ.)*.

шенных ипостасей РШ. Пока разговор о РШ приходится ограничить регистром интуитивных догадок и гипотетических выкладок в основном о преобразованиях в РШ традиционных технологий ви́дения и о взаимодействии РШ с классическими, изученными Мишелем Фуко законами микрофизики власти.

В «Надзирать и наказывать», левацкой и безукоризненной критике рационально-просветительского государства, Фуко демонстрирует, какими правдами и неправдами бдительные тела власти (хранящие провиденциальную невидимость) осуществляют и узурпируют стратегии абсолютного ви́дения. На примере Паноптикона Бентама Фуко разоблачает претензии власти дисциплинарно воздействовать на подопечное, вверенное ей социальное пространство, оставаясь при этом недремлющим карающим оком, суверенным носителем всей полноты надзора, контроля и подчинения. Начертанный Фуко диспозитив власти в РШ подвергается решительной инверсии — скипетр властных амбиций и манипулятивного произвола переходит от инстанции видящего в руки самого видимого, самого выставленного на телеэкранное обозрение игрока-марионетки. Приравненный к манекену, денно и нощно экспонированному на досконально отслеживаемой витрине, лишенный интимно-приватного досуга, участник РШ, по афористичному замечанию Жана Бодрийара, получает невиданные привилегии «соблазняющего товара». В постиндустриальном «диснейленде» потребления, обрисованном Бодрийаром, властные высоты достигаются умением помыкать и заправлять потоками рыночных желаний, и персонаж РШ, представ «сир, наг и прозрачен» перед не конспиративно-шпионскими, а откровенными камерами, постепенно сам завладевает хитрыми рычагами медиального управления и начинает командовать устремленными к нему коллективными влечениями (кто знает, не выступят ли добровольные узники русского застеколья кратковременными, но все же деспотичными законодателями примодненного life style).

Различие постиндустриального и постсоветского ареалов, предлагаемых ими механизмов власти, ее оптического инструментария обусловило фактор несхожести западных образцов РШ и их старательного российского дубля. Условно западное РШ потчует зрителя (потворствуя его тяге к фешенебельному и стерильному уюту) вполне добропорядочной и комфортной моделью реальнос-



ти, одной из обильного ассортимента. Подобная опрятная и компромиссная модель реальности подчинена критериям «циничесого разума», критику которого массированно развернул Петер Слотердайк, разума, полагающего наиболее оптимальной и выгодной ту идеологическую реальность, к коей безболезненно, прибыльно и оперативно можно приспособиться. В результате внешняя символическая сила — будь это синдром буржуазного вкуса или разрекламированная симптоматика социального благоденствия — получает снова и снова прерогативы манипулятивного вмешательства в формовку РШ, превращая его в глянцованный транспарант либерально-гуманистической идеологии.

В «Шоу Трумена» Питера Уира — саркастичном развенчании кинематографом 90-х идеологических бирюлек РШ — Трумен, скромный, непритязательный представитель среднего класса, безвылазно и обеспеченно проживая в аккуратном и среднестатистическом американском городке, ошеломленно обнаруживает, что косметический ландшафт ухоженного и вылизанного эдема вокруг него — не более чем костюмный реквизит студийного павильона с гирляндами нацеленных на него телекамер. Равномерные события его небогатой биографии связаны с набором (подвергнутым тщательному кастингу) шаблонных и типовых персонажей, курсирующих, следуя своевольной указке режиссера, по немногочисленным отсекам съемочной площадки. Желчно пародируя устанавливаемый РШ диктат абсолютной видимости, приводящей подчас к ситуативной слепоте и оплошностям самих устроителей шоу, Уир одновременно карикатурно высмеивает и сопутствующие РШ мифологемы мирового конспиративного заговора массмедиальных корпораций. В финале Трумен, после с честью преодоленных аллегорических испытаний (в частности, архетипического состязания с бутафорской бурей в декоративном искусственном море) оказывается перед заветной дверцей в неведомое, в ситуации одиозного выбора между «мнимым» и «подлинным» инвариантом реальности. Если в «Шоу Трумена» РШ присваивает себе инфраструктуру жизни и отчасти паразитирует на ней, то в «Идиотах» Ларса фон Триера сама жизнь коммуны лодырничающих и паясничающих экспериментаторов с реальностью вторит и подражает канонам РШ, выставляя его «плюшевым» и вредным субпродуктом буржуазно-либеральной морали.

Здесь и намечаются демаркационные контуры, отмежевывающие западные РШ от их первого русского эрзаца, где обустраивается и обставляется мебелью («Предметы интерьера предоставлены...» — один из ключевых рекламных трейд-брендов в «За стеклом») уже не одна из вероятностных и суррогатных моделей реальности. Где вместо дрессированной «реальности»-чистюли пробивается неприрученная Реальная Жизнь, ее концентрированная выжимка, неряшливая, нередко невзрачная, сумбурная.

Антропометрические и социологические измерения Реальной Жизни были в 70—90-е упорядочены в западных, главным образом франко-романских, трудах по феноменологии повседневности — в книгах Мишеля де Серто, Мишеля Маффезоли, Люка Болтянски, Карла Гинзбурга. Пейзаж повседневности изучался и в историософском, и в институциональном разрезе. Казус «За стеклом» удачно и эффективно подверстывается под утрированно демонизированные и негативные истолкования Реальной Жизни. Во-первых, под ее планомерную дискредитацию Славоем Жижеком в книге «Щекотливый субъект», где она предстает непредотвратимым, стихийным вкраплением чудовищного, всеразъедающего зияния в дотоле неприкасаемые и стабильные святыни «политической онтологии». Во-вторых, под ее обструкцию, предлагаемую Джорджо Агамбеном в книге «Homo sacer»: итальянский философ-визионер разглядел в ней предельную степень зомбификации субъекта и коматозное состояние адаптации к подорванным основаниям символического порядка.

Интернированная «За стеклом» Реальная Жизнь из-за монотонного чередования квазисобытий и вмененных игровых заданий приобретает именно сомнамбулические, зомбированные контуры, образует непрогнозируемую зону слипания, непредсказуемости, алеторики, неразличимости. Зону завлекающую и отпугивающую не менее сталкеровских фантазмов и протоплазменного Океана из знаменитых фильмов Андрея Тарковского, также рефлексирующих над «отливками» и «огранками» Реальной Жизни.

Очевидно, один из секретов притягательности и феноменальной популярности «За стеклом» — в том, что РШ занимается щедрой дистрибьюцией приключений Реальной Жизни, увлекательно потаенная интрига которой явно не поддается купле-продаже, как круиз или сафари, оформленные в туристическом агентстве. Возможно, успех и имиджевая раскрутка этого шоу подкреплены не только обильно финансируемыми усилиями пиар-технологов, но — даже в первую очередь — кудесническими способностями этого шоу почти моментально восполнить травматичную нехватку, ощущаемую миллионами телезрителей, — нехватку Реальной Жизни. Поэтому без особого удивления я не раз выслушивал от «соглядатаев» шоу из разнородных социальных групп сентенции о подневольной, сентиментально необъяснимой любви к персонажам застеколья — ведь авантюра любви в дискурсе современного психоанализа чаще всего опирается именно на моменты фиксирования и компенсации ощутимой нехватки (деструктивная и настырная «любовь» Дэна к Жанне, реализуемая в апогее взаимной вражды, подкалываний и неуемной свары, свидетельствует о высокой дозе «жизненности» РШ).

Видимо, пароксизмы нехватки и привели Олю, ранее отлученную от шоу зрительским голосованием, обратно в застекольную обитель искомой жизненной полноты, правда, уже не на правах борца за квартиру, а соискателем приза зрительских симпатий, так, по словам Иосифа Бродского, в «тюрьму возвращаются в ней побывавшие люди, и голубки — в ковчег». Достопамятные всем приключения кэрролловской Алисы в Зазеркалье погружали героиню в эклектичную фантасмагорию с подсознательными ловушками, коллапсами смысла, нонсенсами и алогизмами, тем самым как бы транспортируя ее из позитивистского XIX в провиденциальный и кибернетический XX век, в эпоху Русселя, Бретона, Тцара, Колледжа Патафизики, OULIPO и прочего, прочего. Траектория приключений Оли в Застеколье не менее молниеносно катапультирует ее из перенасыщенного новейшими информативно-технологическими причиндалами и обскурантистскими поветриями (вроде New Age) XX века (несмотря на датировку шоу 2001 годом) в загадочный и проблематичный, только-только намечающийся социальный ландшафт начинающегося века.

В 90-е годы в кинематографе оспаривали и подначивали друг друга две противоречивые, карнавально-гротескные модели социальности. В бурлесках клана Тарантино социальность растворялась в клипово-монтажном и гиперироничном попурри. В притчевых и одновременно натуралистических скетчах Дэнни Бойла или Гая Ритчи кислотно-наркотический психоделический трип или криминальные заварухи нередко сводились к поискам персонажами филистерской, социально защищенной гавани (так в сборнике «Экстази» Ирвина Уэлша здоровые радости «реального секса» с девушкой-яппи отваживают закоренелого рейвера от галлюцинаторного экстаза). В обоих случаях Реальная Жизнь игнорировалась ради «продвинутой», клиповой и эмтивишной социальной символики, сбрасывалась со счетов в угоду виртуальным, комиксовым миражам.

Приключения Оли и ее спутников в Застеколье оборачиваются подготовительной пробой, зондом-локатором нового социального порядка, декларативно не брезгующего обертонами Реальной Жизни, и новых, адекватных орудий его культурной репрезентации. И хотя этот порядок еще только в проекте, его выявленные РШ позывные уже позволяют гадать, в какой жанрово-стилистической упаковке новая социальность будет подана кинематографом и, шире — современным искусством, за каким стеклом — замутненным или сверхпрозрачным — нам выдастся обитать далее.

Инна Чурикова.

Фото из архива театра «Ленком»

ИННА ЧУРИКОВА

Серьезный повод для работы

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ОЛЬГА СУРКОВА

Ольга Суркова. Инна, а что составляет для тебя сегодня главный интерес в профессии?

Инна Чурикова. Ну, знаешь, на такой серьезный вопрос непросто ответить. Наверное, интересно узнавать что-то новое о человеке, пробираться к нему из полного незнания о нем к пониманию его, разумеется, в той или иной мере. Потому что каждый человек независимо от своей значимости всегда несет в себе тайну. Постараться приблизиться к ней, коснуться ее — так начинается всякая работа над ролью. Ты оказываешься один на один со своим героем, о котором поначалу абсолютно ничего не знаешь: кто он, каков, куда собирается идти. И тебе надо выбираться из потемок неведения, незнания к свету каких-то очень конкретных знаний об этом человеке. Это как при встрече с незнакомцем, который постепенно становится тебе все ближе и понятнее. Например, судьба сталкивает тебя с кем-то, возникает симпатия, желание узнать о нем. В ваших отношениях открывается все больше нового, вы чувствуете, как крепнет ваша связь, может быть, начинаете дружить, а может быть, и идти дальше по жизни вместе... И чем больше ты о ком-то думаешь, тем ближе он тебе становится, а чем ближе становится, тем больше о нем думаешь. Такой взаимозамкнутый и взаимозависимый процесс. Радость узнавания и приближения к человеку, с которым ты хочешь общаться.

О.Суркова. То есть ты всегда, узнавая, любишь?

И.Чурикова. Нет, конечно. Ты можешь начать испытывать к какому-то человеку чувства, прямо противоположные любви, что приводит к отторжению, отчуждению и, наконец, полному непониманию или даже нежеланию его понять. В обычных отношениях с людьми часто возникают двойственные ощущения, сложные и неоднозначные. В будничной жизни мы бегаем мимо друг друга, не имея ни времени, ни желания притормозить и вглядеться в новое лицо. Нет у нас желания узнавать. Люди, как правило, живут сложившимися стереотипами в суждениях о других. Но как раз актер этого не может себе позволить. Не может отделываться только ярлыками: этот дурак, этот негодяй, а вот этот хороший. По крайней мере, для меня такие оценки непозволительны. Я непременно должна как можно глубже узнать персонаж, с которым меня сталкивает профессия.

О.Суркова. Иными словами, речь идет о преображении в образ?

И.Чурикова. Можно и так сказать. Однако на самом деле, узнавая кого-то другого, узнаешь только больше самое себя. Вот важная метаморфоза, внутри которой неизбежно крутишься.

О.Суркова. Однако в рамках профессии, постигая все глубже особенности своего персонажа, его странности, ты всегда продолжаешь его (себя?) любить, принимать полностью? Или можешь и подтрунивать, подсмеиваться над ним?

И.Чурикова. Конечно, мое отношение к нему зависит от жанра спектакля или фильма. Но я все-таки, можно сказать, люблю своих героинь. Конечно, люблю. Потому что стараюсь как можно больше разобраться в них, выяснить до конца, чем они живут, а ведь человеку изнутри свойственно себя оправдывать. Ну, к примеру, когда Васса Железнова предлагает своему мужу отравиться, то для

меня она не злодейка и не чудовище. Просто муж ее создал такую ситуацию, из которой она не видит другого выхода. Ему нужно уйти из жизни, чтобы все разрешилось достойно. Можно, конечно, трактовать ее решение только как изуверское, но для меня оно — вынужденное следствие жизненных обстоятельств, созданных ее мужем. Другое дело, что она сама для себя, для души своей воспринимает этот поступок как тяжкий грех, в котором потом будет каяться всю жизнь и будет страдать и уже страдает с самого начала. Но этот грех совершен ею перед Богом. Она в ответе только перед ним, а не перед своей семьей, которую спасала. Понимаешь? Она не злодейка и для меня никогда ею не будет. Она совершает вынужденные поступки в соответствии со своим пониманием жизни.

О.Суркова. Но ведь актерская профессия, как известно, подневольная. Актер в огромной степени зависит от режиссуры.

И.Чурикова(*невесело*). Да, конечно, конечно...

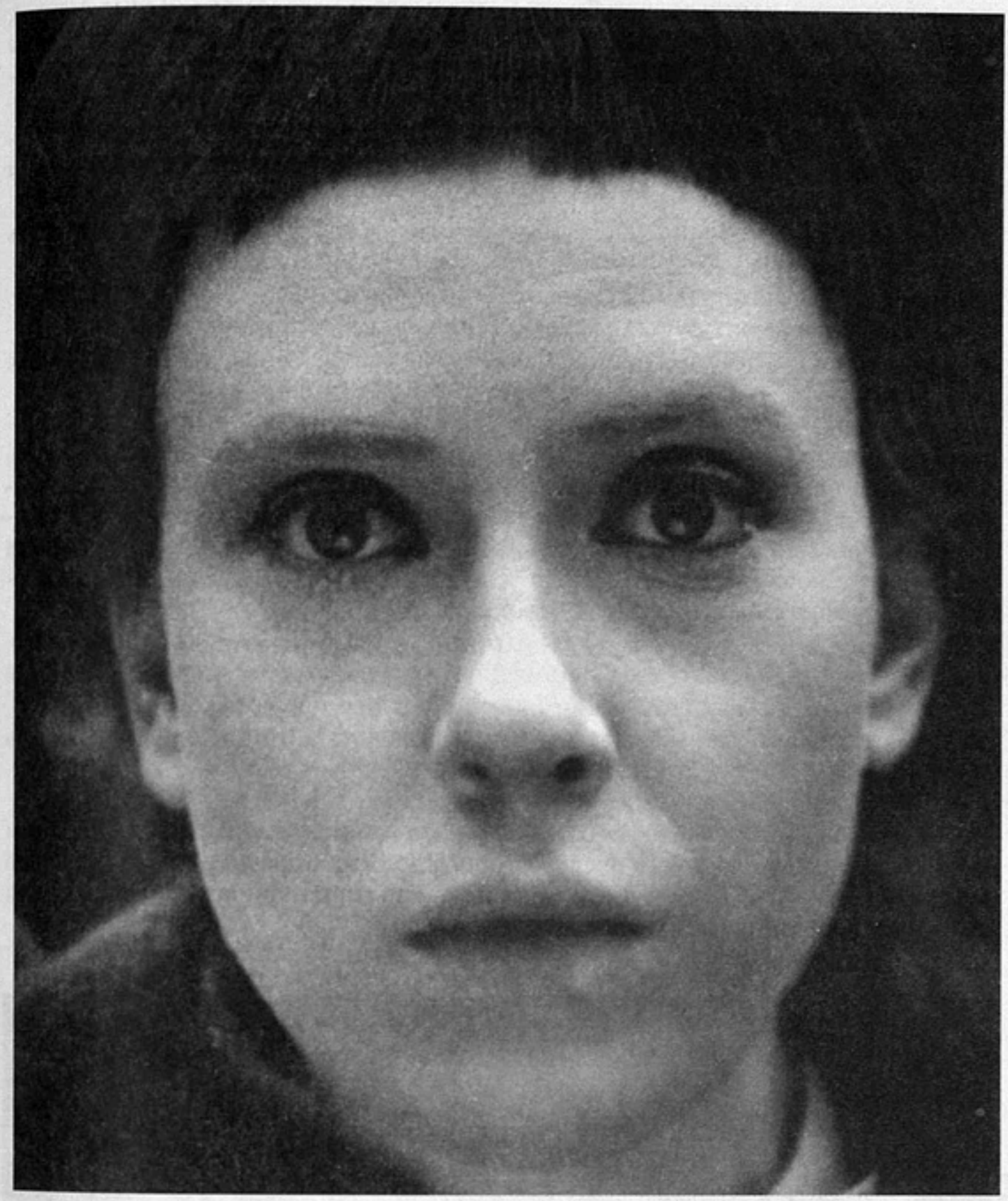
О.Суркова. Ты работала не только с Глебом Панфиловым или Марком Захаровым, но и с многими другими режиссерами. Бывает ли так, что режиссура блокирует тебя, не дает играть так, как это можешь сделать именно ты?

И.Чурикова. Безусловно, актерская профессия предельно зависима, и мне бывает очень сложно, если у режиссера нет концепции. Если он не знает, как рассказать зрителю ту или иную историю. Тогда, понимая, что одной ее никак не одолеть, чувствуешь себя практически беспомощной. Тем более что актерская зависимость определяется не только режиссером, но и драматургом. Хотя некоторые актеры говорят, что могут играть даже телефонную книгу. Но, быть может, у них какие-то уникальные дарования. Мне же помимо режиссуры нужна еще и хорошая драматургия, то есть серьезный повод для работы.

О.Суркова. И в этом смысле как ты оцениваешь свою творческую судьбу?

И.Чурикова. Ну как тебе сказать? По-разному. Вот, например, сейчас играю у Птушкиной в пьесе «Старая дева», в сказочном жанре с диккенсовскими героями. Мне нравится моя героиня, Мышкин в юбке. Но по своему внутреннему счету мне бы хотелось брести другими путями, более таинственными, менее исхоженными. Потому что человек для меня прежде всего тайна. В нем так много всего заложено и намешано. А в своей внешней жизни он с годами постепенно начинает жить как будто бы уже по привычке, по каким-то элементарным, принятым для себя законам. И этот привычный образ жизни, как правило, абсолютно девальвирует особенности личности, многое из того, что в ней скрыто. А то, что лежит на поверхности, мне неинтересно. Но вот когда привычная ситуация по тем или иным причинам вдруг взрывается изнутри — изменились окружающие, место действия, самооценка или что-то еще, — тогда человек может

«В огне брода нет»



«Начало»

открыться с совершенно новой стороны. Я верю, что каждый может развернуться неожиданно в неожиданной ситуации, которая ставит под сомнение или вовсе дезавуирует казавшееся привычным. Вот тогда с человеком такое может происходить, что диву даешься!

Например, в американском фильме «Тельма и Луиза», который мне очень понравился, две женщины, прилежные жены, соблюдают все правила приличия. Особенно одна из них — совсем подневольное существо — терпит молча, как само собою разумеющееся, крики и издевательства мужа. Но когда они резко меняют свою жизненную ситуацию, сбежав от привычного быта в настоящие странствия, их характеры как бы непроизвольно раскрываются совершенно иначе, чем до сих пор. Оказывается, что одна из них, защищая подругу, способна убить мерзавца, чтобы выжить, они совершают невообразимые в их прошлой жизни поступки, то есть продолжают свой жизненный путь в новых образах. Именно с этой точки зрения фильм произвел на меня очень сильное впечатление.

Мне вообще интересно, как ведет себя человек в зависимости от неожиданной для него ситуации. Но не всякая драматургия дает такие возможности. Конечно, Достоевский, Толстой или Чехов всегда обнаруживают в нас то совершенно бездонное, что не требует непременной смены событий, крутых сюжетных поворотов. Их сочинения поразительны по многосложности.

О.Суркова. А у тебя было много встреч с такого рода драматургией?

И.Чурикова. Встречи, конечно, были, но их было недостаточно. Так что силы мои еще далеко не исчерпаны. Я чувствую огромный резерв страстного интере-

са снова и снова копаться в глубинах незнаемого и неведомого. Я уверена, что, работая над разными ролями, могу открыть для себя еще многое неизведанное в человеке, о чем я пока не догадываюсь и о чем писали и будут продолжать писать, полагаю, всегда.

О.Суркова. Но, с моей точки зрения, самые важные открытия были сделаны тобою, прежде всего, в работе с Глебом Панфиловым, во многом определившим твою биографию.

И.Чурикова. Ну, конечно, Глеб грандиозный режиссер. С ним можно очень многого достигнуть.

О.Суркова. Расскажи, пожалуйста, о твоих взаимоотношениях с режиссурой. Я помню, к примеру, как ты маялась с Тарковским, репетируя Офелию, с которой тебе тогда так помог Панфилов. А сейчас я видела твою очередную работу с Захаровым.

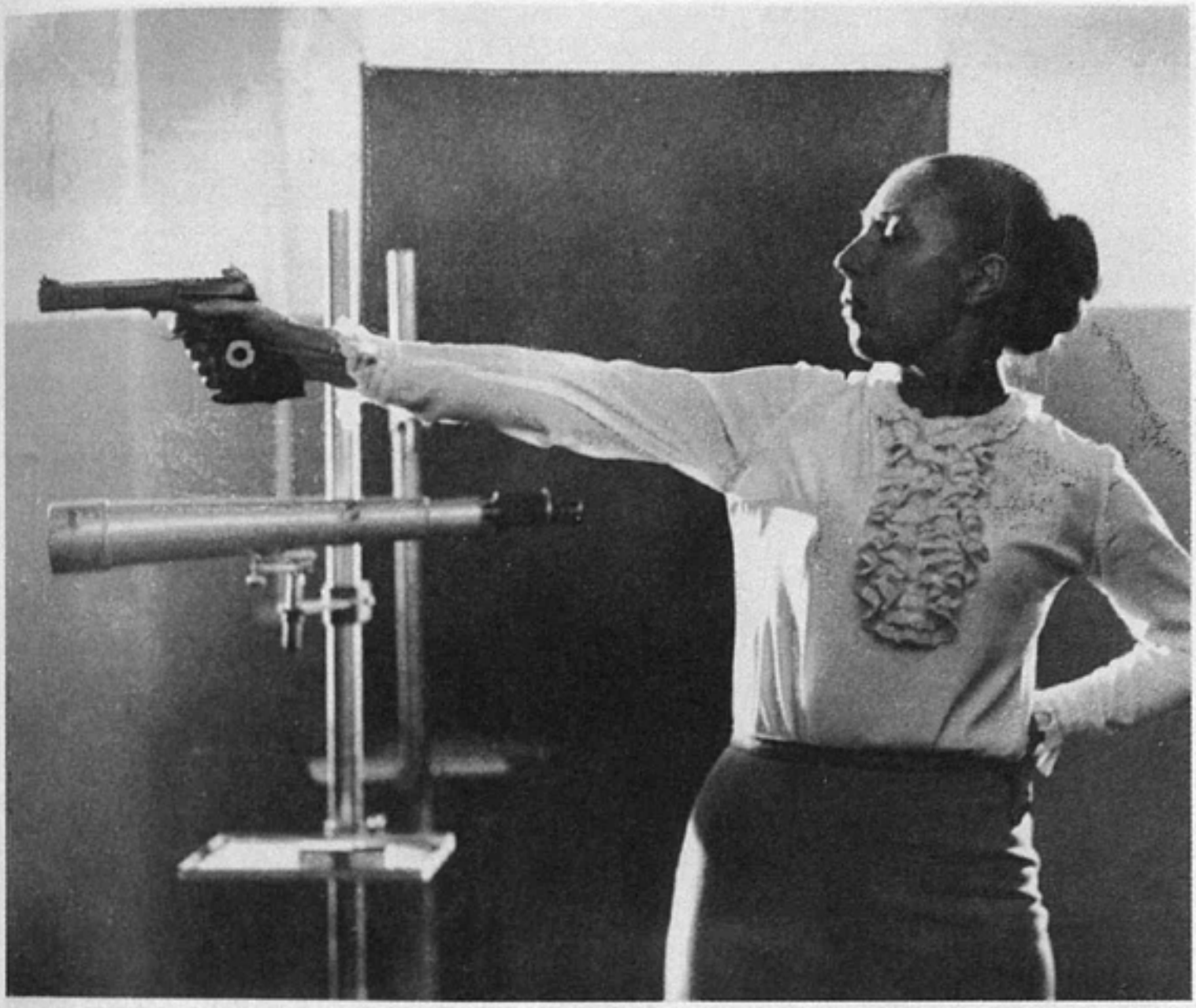
И.Чурикова. «Филумена Мартурано»? Да, это интересная работа, но мне кажется, что там многое еще не доведено до конца, не разобрано до донышка. Спектакль просто филигранно разработан Захаровым в любимом им комедийно-лирическом ключе. Марк Анатольевич, как правило, предпочитает быстрый, напористый ритм и внутри самих сцен, и в их чередовании. Правда, при таком ритме почти не остается места для пауз, для того главного, что происходит в человеке вне слова, а порою и вопреки ему...

О.Суркова. То есть ты хочешь внедриться еще глубже в развитие характера там, где режиссер уже остановился? Когда для твоей собственной задачи, как ты ее формулируешь, не хватает сценического места, то бишь времени?

И.Чурикова. Да, мне бы хотелось поглубже поискать, потоньше прочувствовать в тех сценах, где пьеса развивается скорее по горизонтали, чем по вертикали. Но, будучи актрисой, а значит, исполнителем замысла постановщика, я, конечно, не в силах и не вправе ничего изменить. Спектакль уже выстроен Захаровым по определенному закону, в русле которого должна определиться и я, кое-что импровизируя. Мне кажется, что пока не очень решен финал да и весь второй акт пьесы вообще драматургически слабоват.

«Начало»

Я готова к той комедийной интонации, которую Захаров все шире использует, но мне не хватает в этой плотно сотканной сценической ткани тех пауз, которые позволяли бы подобраться ближе к более тонким психофизическим деталям данного характера в данной ситуации. А мне, субъективно, именно это особенно интересно: прощупать, пропальпировать на свой лад ощущения двух



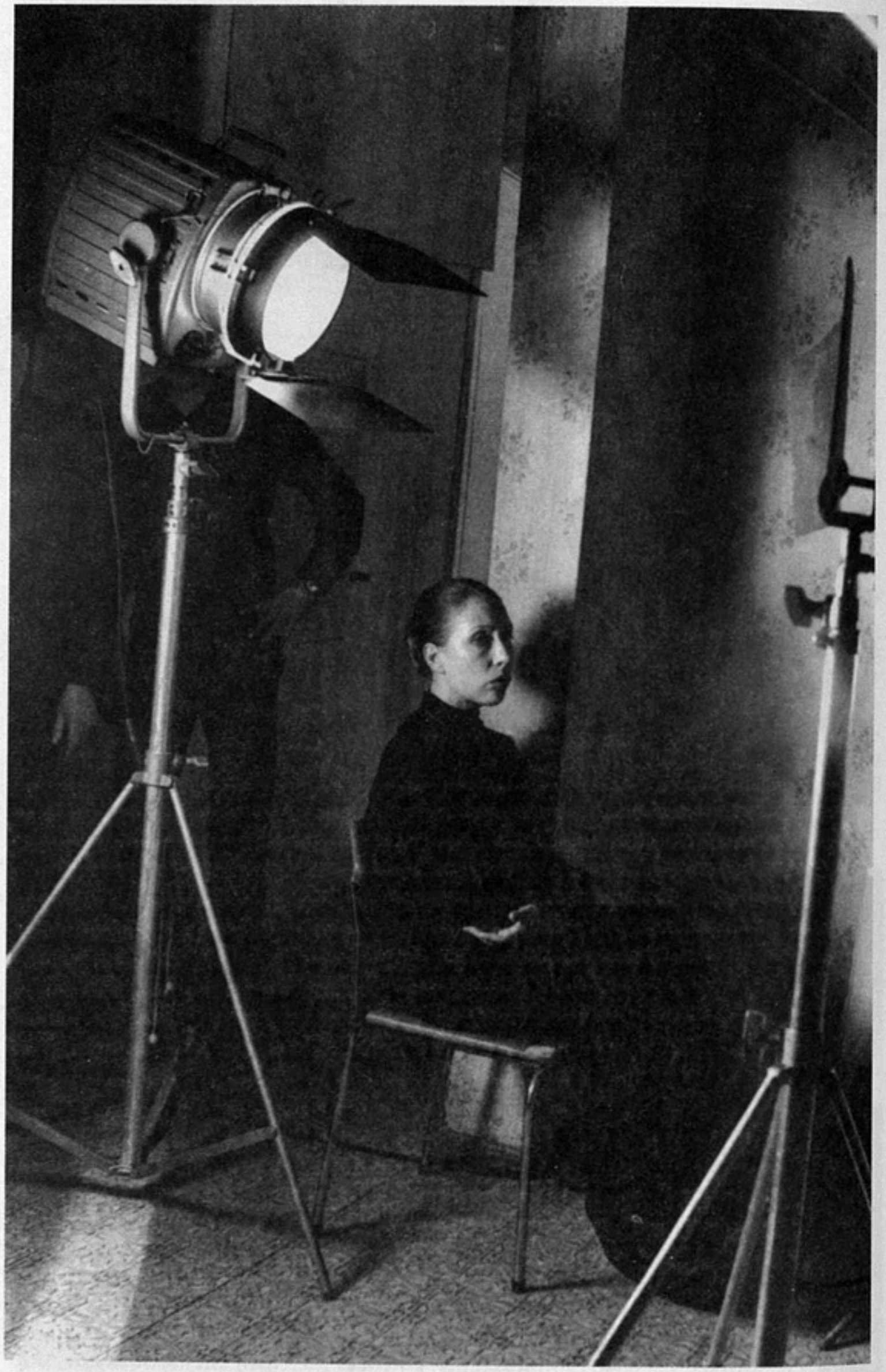
«Прошу слова»

партнеров, так долго уже проживших рядом, что им знакома каждая интонация, известен каждый жест, запах друг друга. Понять, как функционируют два человека, уже буквально сросшиеся воедино. Тем более что Джигарханян прекрасный актер, располагающий к такого рода контакту.

Как актрисе мне не всегда хватает на сцене того живого воздуха, который оставляет возможность для более сложных импровизаций в отношениях с партнером, базирующихся как раз на этом выработанном годами абсолютно точном знании друг друга. Я особенно благодарна режиссеру, ваятелю общего замысла, когда он прокладывает для исполнителей ту «взлетную полосу», которая позволяет вначале идти, потом бежать, а затем и лететь. Но на укороченной дорожке взлететь не успеваешь. Вот в чем дело. А я обожаю возможность совместной импровизации с партнером — неожиданный прыжок в неизвестность. Это мгновения открытий, полета, когда вдруг отрываешься и... Так бывает, например, в «Sorry» с Колей Караченцовым. Точно так же бывает с Арменом в «Филумене Мартурано», но все-таки, не пускаясь сейчас в более подробный анализ, там дорожка для взлета покороче. Хотя, конечно, я понимаю, что спектакли должны отличаться один от другого.

О.Суркова. А в кино способ достижения такого же уровня откровения со своим партнером, очевидно, иной?

И.Чурикова. Ну почему? И в кино иногда тоже происходит нечто подобное. Когда я работаю с Глебом, например. Он снимает долгими сценами. А вот Андрей Кончаловский долгими сценами не снимает. В «Курочке Рябе» он заранее сообщал мне (*смеется*): «Ну вот это я отрежу и вот это отрежу, а вот эта середина мне нужна...» А как мне было уместиться в эту середину? Да еще с полной выкладкой? Тем более для этого нужно было бы приложить другие усилия — иначе возникает нерешенный кусок. Понимаешь, когда речь идет о последовательном развитии сцены, то хотелось бы вовремя определить для себя тот самый дополнительный люфт, в котором помещается незнание. Нужна пространственная точка, в которой успевают раскрыться самые неожиданные вещи. Потому что на самом деле всякая импровизация очень долго готовится, чтобы совершиться на репетиции или уже на сцене во время спектакля. Вот для чего нужна та самая «взлетная полоса», которая позволяет преобразиться и открыть в себе такие качества, о которых даже не подозреваешь...



Инна Чурикова на съемках фильма «Васса»

О.Суркова. Я всегда думала, что актера, как и ребенка, в разных ситуациях сопровождает обостренное чувство защищенности или незащищенности. Только самоощущение это определяется не родителями, не окружающей средой, а драматургом и режиссером.

И.Чурикова. Конечно, это так. Ведь, в конце концов, актер совершенно беззащитен в своей наготе. Чем он откровеннее, тем более обнажен и тем более нуждается в защите.

О.Суркова. Ты знаешь, мне как-то о тебе сказали: «Чурикова даже не актриса. Это что-то выше. Ощущение, что она даже не играет, а просто как будто бы что-то реально делает».

И.Чурикова. Ну, слава Богу, потому что это самое главное. Я пытаюсь этого до-

биваться даже в эксцентрике, жанре сугубо условном. Вот сейчас, например, я озвучиваю работу такого рода, где вижу себя в образе, преображенном и соответствующем жанру. Я немного побаиваюсь тех преувеличений, на которые меня вывела сверхзадача режиссера. Я говорила ему о своих сомнениях. Но в то же время чувствую, что весь юмор, вся ироническая интонация этой истории возникают вследствие эксцентрического решения характера. Словом, актер всегда должен определить свое место в предлагаемых ему обстоятельствах. Вот «Мудрец» тоже решается Захаровым в эксцентрическом ключе, а ведь это Островский. Честно говоря, я не люблю строгие жанровые рамки. Мне интереснее глубокая психологическая повествовательность, позволяющая серьезно покопаться в характере персонажа, помучиться в поисках внутренних мотиваций его реакций и поступков, мотиваций неясных и неопределенных для него самого, которые сложились, может быть, еще в утробе матери.

О.Суркова. А в каких работах, ты считаешь, были более всего реализованы твои знания о человеке?

И.Чурикова. Ну, Оля, я бы не ставила вопрос таким образом. Я говорю о процессе, который чаще всего не адекватен даже собственному замыслу. Тем более что я достаточно скромно отношусь к своим успехам. Я говорю о наслаждении процессом изучения персонажа, что меня по-настоящему захватывает и затягивает все сильнее. Как можно исчерпать, например, драматургию Чехова? Всякий раз мечешься в поисках и чувствуешь, что последняя правда ускользает от тебя, ее не существует. Когда играешь в пьесе Чехова, тебе как никогда важен партнер. Благодаря верно выстроенному партнерству, действие на сцене может превратиться в жизнь. Например, когда я играю «Чайку» с Димой Певцовым, то всякий раз в наших отношениях матери и сына возникает множество аллюзий из прошлой жизни.

Когда ты предлагаешь своему партнеру поворот отношений, как бы спровоцированных общей памятью, которую он с тобой будто бы разделяет и поэтому точно реагирует и понимает, что именно я имею в виду, о чем я вспоминаю, может быть, даже бессознательно, вот тогда между тобой и им разряжается молния. Возникает иной разворот истории, обусловленный нашим общим прошлым, определенным образом нами расцененным и поставленным в новый контекст. Партнер чувствует твою подачу и точно на нее реагирует, посылая ответный мяч. Тогда внешний рисунок подлинных психологических отношений, воспринятых нами заново, становится подвижным, как ртуть, как сама жизнь. Играя такой спектакль, получаешь огромное наслаждение. Однажды Алла Демидова задала мне, по-видимому, риторический вопрос: «А не скучно ли вам долго играть один и тот же спектакль?» Могу, однако, сказать, что если отношения на сцене развиваются таким образом, то совершенно не скучно. Это как раз то, что происходит у нас с Колей Караченцовым в «Sorry». Но есть спектакли, которые играть, действительно, скучно и одиноко.

О.Суркова. Ты играла Офелию в «Гамлете» у Тарковского, а потом Гертруду у Панфилова. Что тебе вспоминается сегодня в связи с этими работами?

И.Чурикова. Я считаю Андрея уникальнейшей, интереснейшей личностью, но не убеждена в том, что он театральный режиссер. К тому моменту, когда он собирался делать спектакль, уже огромное количество актрис переиграли Офелию, так что успел сложиться определенный стереотип. Замысел Андрея был сложен и оригинален, но, честно говоря, мне для решения своей собственной задачи в работе над образом поначалу очень не хватало более конкретного знания, более точных опорных точек. Так же я не ощущала, как нужно существовать в очень сложном стихотворном тексте. А ведь предполагалось совершенно новое решение характера, но как его лепить, из чего вязать, на какой стержень нанизывать, мне было неясно. Тем более что спектакль — это для исполнителей целостное живое существо, которое рождается на сцене много раз по тем законам, которые предопределены общей концепцией. Но реализовать ее в контексте новой театральной сценической реальности Андрею было непросто. Может быть, именно потому, что он — поистине большой художник — определял свое мироощущение в другой поэтике, в других выразительных средствах, работающих по иным законам. Например, он мог снова и снова уточнять детали: «А здесь будет опускаться кисть винограда...» (*Улыбается.*) Но как и для чего она будет опускаться, на самом деле никому не было ясно. При этом в результате в спектакле Тарковского были прямо-таки волшебные, незабываемые вещи.

«Васса»

Когда, например, Гамлет встречался с тенью своего отца, то Призрак вытирал себе платком пот со лба, а потом этот платок вдруг оставался в руках у Гамлета. Или до сих пор помнится сцена Мышеловки, Тарковский решал ее как пантомиму, которую разыгрывали непосредственно Король и Королева. Рита Терехова, игравшая Гертруду, была замечательна.

О.Суркова. Сцена безумия Офелии с ее странными взаимоотношениями с Королевой тоже была решена потрясающе.

И.Чурикова. Да, действительно, смотри, что получается, если непредвзято прочитать текст, который мы играли:

О ф е л и я. ...Впускал к себе он деву в дом,
Не деву отпускал...
К о р о л е в а. О, милая Офелия!
О ф е л и я. Да, без всяких клятв, я сейчас кончу[1].

«Сейчас кончу»... Представляешь? Какая фантастика! Меня эта фраза просто завораживала. Оказывается, в сцене безумия ясно сказано, что Офелия уже не девочка, а женщина. Женщина! Но, откровенно говоря, Андрей не сумел помочь мне разобраться в деталях решения образа, как и что сделать конкретно, чтобы реализовать его замысел. Так что я пребывала в большом смятении и не понимала, как же мне все это сыграть? Тогда Глеб очень помог. Перечитав текст, он подсказал мне, что Офелия любит Гамлета, потому что он принц! Одновременно с этим Андрей заявил, что в сцене безумия Офелия будет в красном платье. (*Смеется.*) В красном платье, как у Королевы! Это был прекрасный ход! Офелия любит именно принца, хочет стать Королевой...

Кстати, помнишь, когда мы делали этот спектакль, к моему Ванечке и к твоему Степке ходили девочки-няньки из... как это называлось?

О.Суркова. Кажется, Бюро услуг.

[1] Здесь и далее цитаты из «Гамлета» даны в переводе М.Лозинского.

И.Чурикова. Ну да. Я очень хорошо помню этих девочек, которые ожидали своего московского принца, чтобы выйти за него замуж. Так что у меня были очень свежие наблюдения. Я видела, как они хотят выйти замуж, за бох-х-хатого... Помнишь? Ничего не умеют, ни убраться, ни приготовить. Все сама делаешь, правда, она хоть, слава Богу, с Ваней с горки каталась. Но принц нужен!

О.Суркова. А когда ты работала с Глебом над образом Гертруды, наверное, ваше режиссерско-актерское взаимопонимание осуществлялось наиболее полно и привычно? Ведь до этого уже на съемочной площадке ты была привычно защищена и избалована им.

И.Чурикова. Да. И на сцене тоже я чувствовала себя прекрасно в его руках. Я считаю, что как раз Глеб в равной мере и кинематографический, и театральный режиссер. В его «Гамлете» тоже было очень много открытий, и спектакль был замечательный: Гамлет Янковского, Офелия Захаровой, Король Збруева, Лаэрт Абдулова. Но тем не менее театр слишком специальный организм, чтобы легко и, как говорится, на равных вписаться в него. «Пришлые» редко приживаются и, как правило, увы, этим организмом отторгаются.

О.Суркова. «Гамлет». Эта вечная головоломка. И как редко все-таки находятся актеры, способные играть Принца Датского. Кстати, ты помнишь, как сама, тоскуя по большим ролям, примеривалась к тому же Гамлету или Льву Николаевичу Мышкину. Готовила их монологи.

И.Чурикова. Да. Правда. Почему-то такие подарки выпадают мужчинам.

О.Суркова. Инна, а нет ли у тебя ощущения, что звездный час уже пробил? Удерживаешь ли ты свою планку на стабильном уровне или, напротив, ощущаешь, как время убегает, а твои силы остаются до конца невостребованными?

И.Чурикова. Ну что тебе сказать о моих чувствах на эту тему? Глядя правде в глаза, должна признаться, что, увы, очень мало настоящей драматургии, где героини были бы женщины нашего возраста. В свою очередь, режиссеры (*смеется*) тоже редко приглашают актрис, которым за... Этот возраст как бы...

О.Суркова. Провисает?

И.Чурикова(*посмеиваясь*). Я бы сказала, что к нему нет любопытства. И я понимаю, почему... понимаю, почему... Но позволить себе играть более молодых тоже уже не могу.

О.Суркова. Странно все-таки. Почему? Ведь мы вроде бы достигли интересной зрелости, а?.. Имеем, что сообщить.

И.Чурикова. Наверное, это всего лишь следствие банальности социального сознания и подсознательных предпочтений, свидетельствующих о том, что время движется, а мужчины продолжают любить молоденьких девочек, длинные ножки, гладкое пузико, понимаешь? И банальность эта вполне естественна. Конечно, я отдаю себе отчет, что занимаю свое особое место в своей возрастной категории. Но тем не менее — все правильно и все тревожно. Можно только порадоваться, что сейчас я играю Филумену. А еще мне приносят пьесы, которые я читаю. Читаю, потому что хочется работать еще больше и работать сложно над сложным материалом.

О.Суркова. У тебя есть ощущение горечи, оттого что можется больше, чем дается, да?

И.Чурикова. Да, конечно. Хотя в театре дело все-таки обстоит лучше, чем в кино. Иногда вспоминается моя Паша Строганова из «Начала», услышавшая в актерском отделе свой приговор: «Этого нам не надо. Такие пока не требуются...»

О.Суркова. Но если «такие не требуются», то как же тебе жить полнокровно, когда экран и сцена — это, как я понимаю, просто форма твоего существования?

И.Чурикова. Приходится заниматься поиском. Ищу! Если все складывается так, что (*смеется*) нельзя ждать милостей от природы, а взять их у нее наша задача. Вот и думаю, читаю, ищу. Я знаю, что из плохой роли нельзя вылезти. Но товарищи мои советуют сниматься, потому что иначе, говорят, забудут. Непросто все, конечно. Хотя вот сейчас хотим кое-что с Глебом сделать.

О.Суркова. В кино или в театре?

И.Чурикова. Или — или. Но с фильмом, как сама понимаешь, сейчас гораздо сложнее экономически. Со спектаклем проще, есть продюсеры. В общем, есть некоторые возможности.

О.Суркова. Речь идет о моноспектакле?

И.Чурикова. Нет, не о моно. Но я пока еще не сжилась полностью с новой идеей, которую мы сейчас пытаемся освоить. Чувствую какое-то внутреннее торможение, некоторую некомфортность в новом материале. Пьеса называется «Женские игры» — о женах Моцарта и Сальери.

О.Суркова. Западная пьеса?

И.Чурикова. Нет, нашего драматурга. Смущает же меня в пьесе одно определенное заданное решение: жизнь-де банальна, а музыка вечна. Но я чувствую какое-то внутреннее сопротивление, не готова я согласиться с мыслью, что жизнь банальна, не хочу, чтобы это было так. Конечно, это пока первое, достаточно незрелое впечатление. Если все же мы будем работать над этой пьесой, то попробуем копнуть поглубже.

О.Суркова. Скажи, а ощущаешь ли ты себя звездой, каковой ты действительно являешься? Согласись, что ты имеешь совершенно особое положение в российском кино, ведь зрители тебя прямо-таки обожают.

И.Чурикова. Нет. Честно говоря, не ощущаю.

О.Суркова. И никогда не ощущала?

И.Чурикова. Нет, я даже не знаю, как это и что это такое. Более того, когда Марк Анатольевич говорит обо мне что-нибудь вроде «царица театра», то, честно говоря, я чувствую себя неважно, мне внутри как-то нехорошо. Скорее я склонна усмотреть в его словах иронию. А чувствую я себя просто рядовым в строю.

О.Суркова. Правда?

И.Чурикова. Ну, конечно, я понимаю, что чего-то достигла, знаю, что есть у меня какой-то...

О.Суркова. Как теперь говорят, имидж?

И.Чурикова. Не знаю я, что это означает по отношению ко мне. Я очень чувствую своего зрителя, но отношусь к себе просто как к рядовому в строю. И всё. Конечно, приятно, когда тебя ценят. Хуже, конечно, когда тебе откровенно хамят.

О.Суркова. Что ты имеешь в виду?

И.Чурикова. Жизнь вообще сложный организм, тем более жизнь театра. Например, после премьеры «Филумены», когда мое самоощущение в спектакле было еще неустойчиво, все во мне вибрировало, позвонил Марк Анатольевич и сказал, что вышла какая-то язвительная статья о моей работе: «Очень плохо написанная, Инна Михайловна, но мы все равно ее вывесим на стенд», то есть, другими словами, на всеобщее обозрение — «потому что у нас демократия»... «Ну, что же, — говорю, — Марк Анатольевич, конечно, тогда вешайте...»

О.Суркова. Правильно, при демократии все равны. Но это ее оборотная сторона, в русском варианте по-своему яркая, когда прежде всего позволяется от души залепить оплеуху любому.

И.Чурикова. Все верно. Но я не поняла главного — для чего конкретно написана эта статья, а еще меньше, о чем? Все как-то странно наврано и перевернуто. Я актриса и легко могу себе представить, что наряду с моими зрителями есть люди, которым я совершенно не нравлюсь, их право меня не любить, то есть мазать сажей, пощипывать, покусывать, пожалуйста. Однако все это имеет смысл только в связи с моими работами или фактами моей творческой биографии. Но для чего вдруг понадобилось ни с того ни с сего выливать на мою личную жизнь ушат помоев? Кому это нужно?..

О.Суркова. А, та самая статья, что в Интернете? Помню. Кошмар! И фамилия автора — бывает же такое? Хотя, наверное, это псевдоним — Вездесущая? Какая чудовищная безвкусица! И откуда они такие даже в контексте демократического равенства?

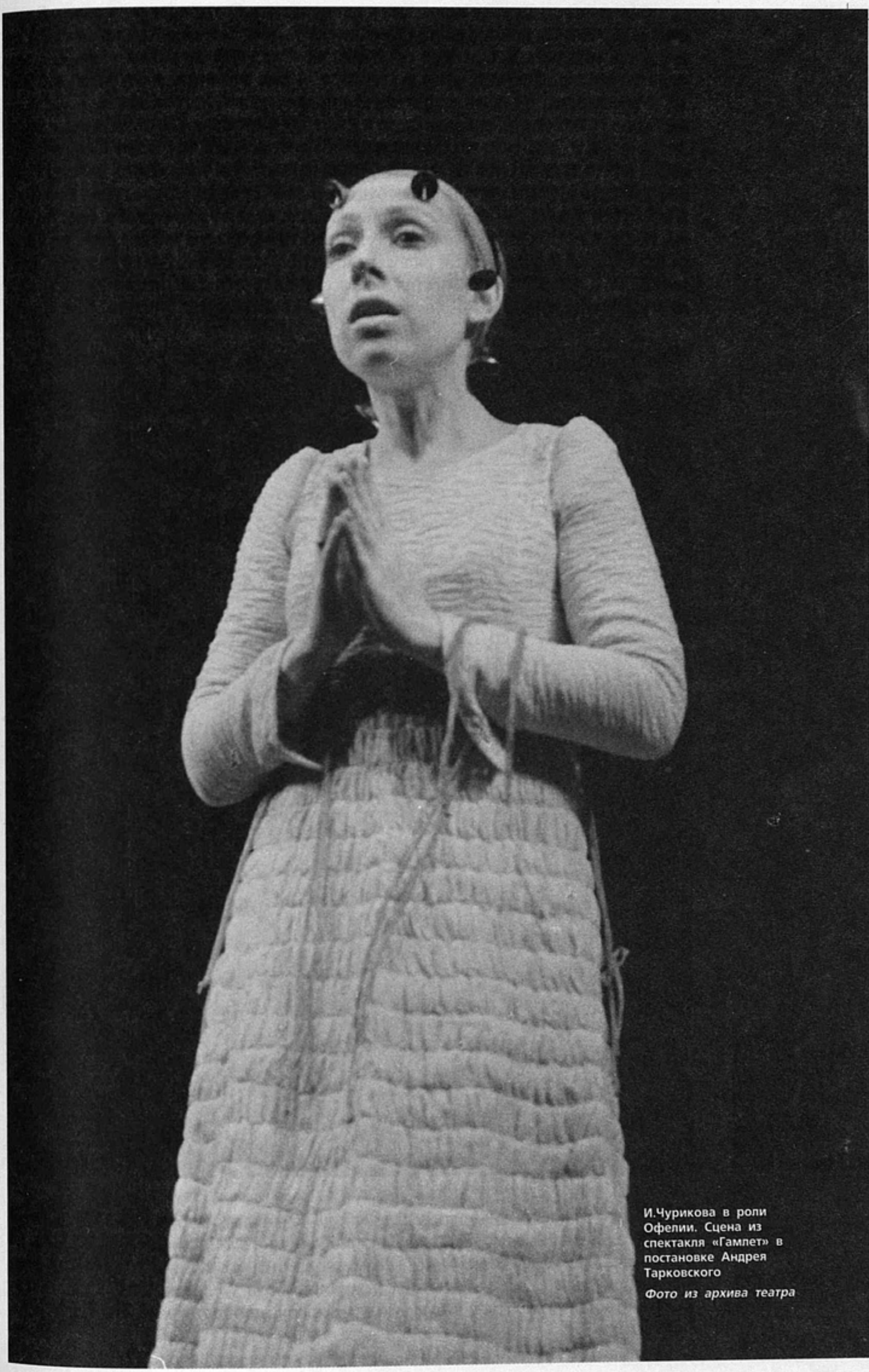
И.Чурикова. Да ладно, время все спишет.

О.Суркова. Как ни парадоксально, но даже *везде-сущую*. А вот с Чуриковой будет посложнее разобраться в параметрах времени.

И.Чурикова. Смешно, конечно, но люди так любят верить глупостям, и чем глупее, тем вера крепче.

О.Суркова. Скажи, пожалуйста, а сегодня у тебя в целом нет чувства неудовлетворенности? Ты разделяешь свой творческий путь на периоды удач и неудач?

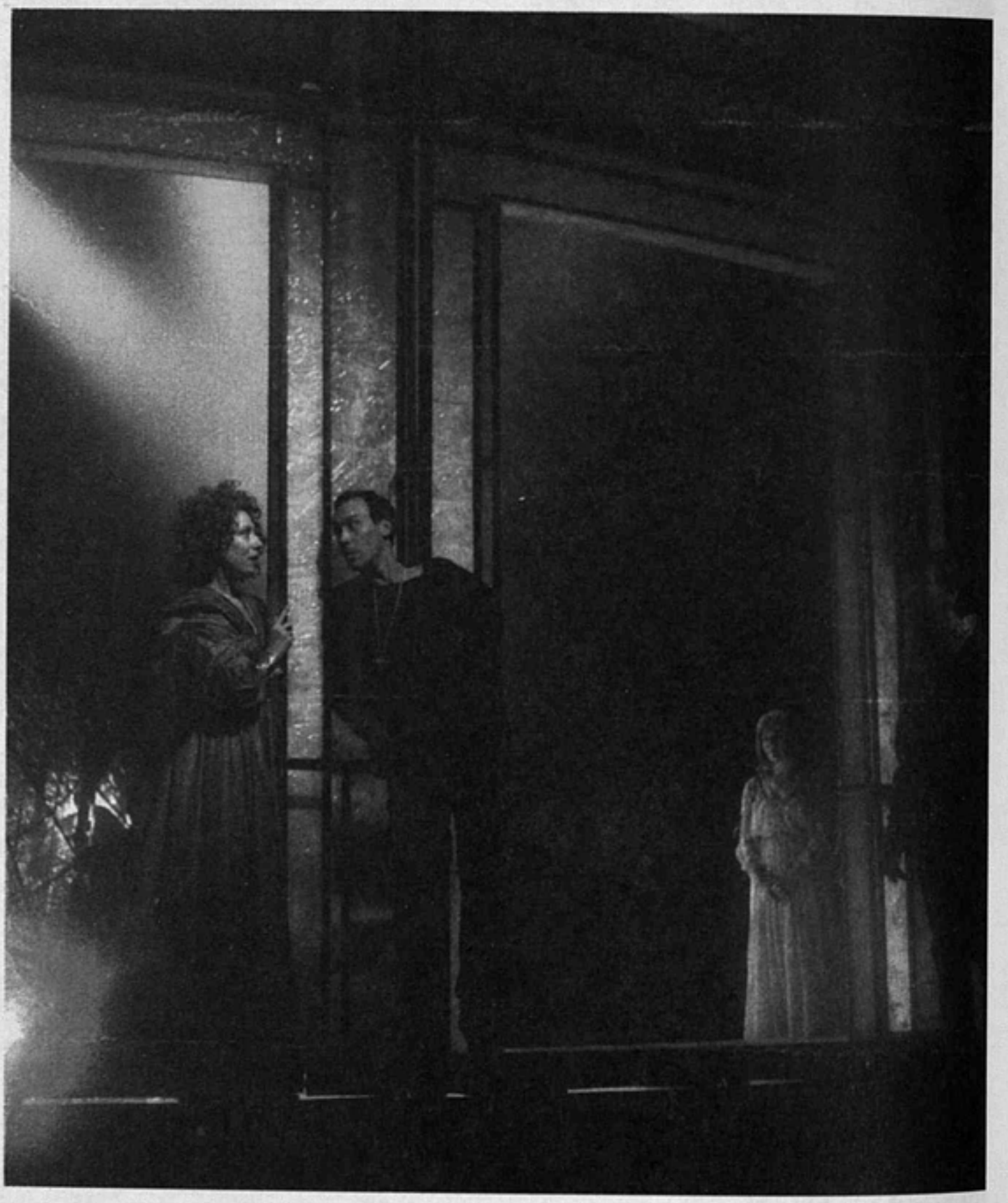
И.Чурикова. Нет, для меня такого разделения не существует. У меня скорее есть ощущение, что в то или иное время я говорила столько, сколько мне было дано сказать, что просто есть общий, цепляющий разновременные пласты процесс.



И.Чурикова в роли Офелии. Сцена из спектакля «Гамлет» в постановке Андрея Тарковского

Фото из архива театра

Оглядываясь на свое прошлое, я не чувствую, будто я на закате дня. Единственное, чего бы мне хотелось (*долгая пауза*)... чтобы мой организм, как бы это выразить точнее?.. Чтобы мой организм не был утомлен усталостью, физической немощью. Энергия, сила и здоровье — это, конечно, в большой степени дары молодости, но не только возраст определяет состояние души. Например, меня всегда поражало, сколько было в Дмитрии Сергеевиче Лихачеве жизненной энергии, он прямо-таки пылал внутренним огнем. А как поражает Солженицын своей почти юношеской гибкостью, подвижностью и тоже очень живым горением. У него чувства молодые, как будто им движет внутренний голод какой-то. А когда все это тормозится состоянием сердца, печени или головы, то... Конечно, не все в наших силах, но в определенных пределах мы можем охранить себя от внутренней и физической вялости. Я, например, не могу теперь играть каждый день. Я чувствую, что мне нужно восстанавливать силы, нужен сон, нужны прогулки, мне нужно (*заговорщически*)... одиночество, понимаешь? Много чего



И.Чурикова в роли Гертруды, Олег Янковский в роли Гамлета. Сцена из спектакля «Гамлет» в постановке Глеба Панфилова

Фото из архива театра

нужно, чтобы восстанавливать силы. Когда-то можно было ночи не спать, беседовать за рюмкой вина обо всем на свете. Конечно, и сейчас еще можно. Оль, ты же знаешь, какая я заводная. Но на самом деле нельзя, если хочешь быть в форме. Перед спектаклем должен быть хороший сон, уединение, сосредоточенность, чтобы погрузиться в нужную атмосферу, пробраться и уйти туда-туда... понимаешь?

О.Суркова. Понимаю, но что в таком случае семья для актрисы?

И.Чурикова. Семья?.. Вот Ванечка мною недоволен. Недоволен, и всё. Он так глубоко, тяжело переживает какие-то вещи, но ко мне за помощью не обращается, как будто не доверяет.

О.Суркова. Думаю, что в той или иной мере это удел всех матерей. Тем более когда приходится быть матерью и актрисой одновременно. Ведь твоя профессия, как правило, поглощает целиком.

И.Чурикова (*тихо, задумчиво*). Наверно, наверно...

О.Суркова. А где ты больше любишь существовать — дома или там, где работаешь?

И.Чурикова. Трудно сказать, но должна тебе признаться, что для меня очень важен процесс приближения к работе. Тогда я люблю гулять, как бы растворяясь в природе, своих ощущениях, мыслях. В то же время мне нравятся разговоры, беседы, мне нравится слушать людей, наблюдать их... Но особенно дорога мне семья. И, конечно, Глеб. Наблюдать за ним — как он топит печку, разводит костер, жарит шашлык. Слушать то, что он говорит, когда мы гуляем. Он идет быстро, я еле за ним поспеваю. Но ходим мы долго и далеко. Много деревень исходили. Слушаю, как он рассуждает, придумывает сцены. И чем дальше, тем более интересно вспоминать общее, родное для обоих, тревожащее. Мы часто обсуждаем прошлое. А что касается поклонов и аплодисментов, то я не могу говорить об этих моментах как о своем торжестве — нет, не это моя история. Вот репетиции — это, конечно, моя. Здесь я тоже живу. И спектакли очень люблю играть, особенно если в них реализуется тот главный профессиональный мой интерес, о котором я уже говорила, то есть когда я могу в процессе репетиций или жизни спектакля продолжать делать свои маленькие открытия. Вот, когда, например, мне предстояло играть в «Гамлете», то я пыталась понять, почему герои говорят то прозой, то стихами. Почему? А потому, решила я, что стихами говорят люди высокого происхождения или высшего качества.

О.Суркова. Скорее, высокой духовной организации.

И.Чурикова. Да, именно. Я бросаю партнеру как будто простые, ладные слова, лукаво ожидая, каким образом он сумеет на них отреагировать и, приумножив их смысл, парировать мне обратно. То есть подача с подначкой: так, мол, я с тобою разговариваю, а ты догадайся, что я имею в виду.

Вот, например, как Офелия сообщает Лаэрту, что он бабник, который печется о ее целомудрии?

Лаэрт говорит на прощание:

> Будь осторожна; робость — лучший друг:
> Враг есть и там, где никого вокруг.

А Офелия отвечает, как бы внимая его совету:

> Я стражем сердца моего поставлю
> Урок твой добрый...

И тут же дает ему свой урок:

> ...Только, милый брат,
> Не будь, как грешный пастырь, что другим
> Указывает к небу путь тернистый,
> А сам, беспечный и пустой гуляка,
> Идет цветущею тропой утех,
> Забыв свои советы.

Отвечает вроде бы так мило, но вместе с тем и наотмашь — а ну-ка съешь! Вот когда по-настоящему интересно работать.

А когда тебе вместо этого предлагают читать пьесы про «колеса» и разыгрывать диалоги, вроде: «Дай мне денег». — «Да пошла ты, нет их у меня», то все это, конечно, не слишком будоражит фантазию.

Так что моя жизнь идет нормально: на разных поворотах по-разному. Но сейчас для всех нас, увы, наметился такой общий крутой поворот, который заставляет беспокоиться всерьез не столько о театре и кино, сколько о самой реальной жизни, лишь бы в дома наши не врезались чьи-либо самолеты... Так что, Оля, драматургия жизни сейчас очень простая — лишь бы не было войны...

ПЕТЕР КУБЕЛКА

Слух (звук) — посредник движения

Мне бы хотелось начать сегодняшнюю встречу с разговора о фильме «Наше путешествие в Африку», над которым я работал с 1960 по 1965 год.

(*Демонстрируется фильм.*)

Теперь постараюсь прояснить, как фильм «разговаривал» с вами. Давайте начнем с общих моментов. А именно с человека и его потребностей. Мы хотим выжить. А что значит выжить? С одной стороны, спастись от внешних сил, которые стремятся нас уничтожить. Мы стараемся ускользнуть от них. Внешний мир, природа опасны, и мы должны уметь приспособиться, мы заинтересованы в том, чтобы с ними справиться. А как? Наше тело настроено на то, чтобы принимать и интерпретировать сигналы. Для этого у нас существуют органы восприятия. Два из них — зрение и слух.

С другой стороны, существуют сигналы, поступающие изнутри. Потребности есть спать, спариваться. Их тоже нужно удовлетворять. Средства удовлетворения этих потребностей нам приходится искать вовне. Здесь мы вновь опираемся на сигналы, которые Создатель определил для нас, развил в нашем теле. Благодаря этому нам удается выжить.

Что же это за сигналы? Их называют сообщениями. Зрение — посредник объектов, слух (и это очень важно) — посредник движения. Но что же это такое на самом деле? Просто сообщение? Нет, это участие в событиях без неприятных последствий. Зрение — это участие. Вот, например, мы подвергаемся воздействию жара, солнечного света. Мы бы должны были от этого заснуть. А что такое свет? Свет в нашем мире мягкий, он не убивает. Но чем ближе к солнцу, чем ближе к экватору, тем опаснее он становится. Это самая мягкая форма участия в великих природных событиях. Для нас все это сообщения. Мы используем безопасную составляющую события — жа́ра, света — для дальнейшей ориентации.

А что такое слух? Это уже не просто сообщение. Это свидетельство того, что что-то происходит, тела движутся, меняют свое положение. Слышите? Все тихо. Только незначительные шумы и гул от электроприборов. Если все тихо, движения нет. Мы ничего не слышим. Стоит чему-то начать двигаться, мы это слышим.

Чтобы обезопасить свою жизнь, мы с самого рождения должны оценивать, анализировать, предпринимать некоторые шаги для изменения ситуации. Вот, например, я стою здесь и думаю о том, что я сделал для того, чтобы сюда добраться, не подвергая себя опасности. Теперь я знаю, что я не ошибся. Ситуация проанализирована. Все тихо и спокойно. (*Рычит.*) Если бы этот звук раздался позади меня, сработал бы определенный механизм: я должен выяснить, что это такое. Почему бы не оглянуться? А, ничего особенного. Или же: беги! Так мы оцениваем ситуации.

Мы подошли к проблеме изображения и звука. Это две совершенно разные, действующие на большом расстоянии информационные системы, связанные воедино нашим телом. Это чисто конструктивная вещь. Вот один аппарат, вот другой. А между ними — я. Они дают нам ощущения «здесь» и «теперь». Если я что-то вижу, я знаю: это здесь. Если я что-то слышу, тоже знаю: это здесь. Если я чего-то не вижу, но слышу, тогда могу сделать вывод: что-то, что я слышу, *возможно*, здесь, даже наверняка здесь.

Редакция продолжает публикацию материалов на тему «Звук в кино», в основе которой — лекции и семинары режиссеров, композиторов, киноведов, специалистов звукозаписи в Лондонской международной школе звука. Лекцию Майка Фиггиса «Звук — это эмоциональный мир фильма» см.: 2001, № 5—6. — *Прим. ред.*

Тут-то и возникает понятие синхронизации. Весь наш мир синхронизирован. Вся природа рабски синхронизирована. Вы можете смело ставить свою жизнь на карту, она всегда будет синхронизирована.

Это составляет основу языка кино. Величие звукового кино в том, что оно вовсе не синхронизировано! Оно никогда не бывает синхронизировано, потому что эти две составляющие функционируют независимо друг от друга. Синхронизированная звуковая ситуация в кино создается искусственно, хотя казаться она может вполне естественной. Порой она очень напоминает наш рабский синхронизированный мир.

В детстве я как-то шел в школу и мечтал, глядя куда-то вверх. Я увидел, как к ветке подлетела маленькая птичка. Я ждал, что она вот-вот сядет на ветку. Так и произошло, но в тот миг, когда она коснулась ветки, раздался грохот. Я был поражен, потому что ничего подобного быть не могло. Да и не было, просто позади находился автосервис, где случайно упала машина. Но упала она именно в тот момент, когда маленькая птичка села на ветку. Дома я рассказал об этом маме. Мы посмеялись. Она поняла, что в этом было смешного и странного. Ведь природа такого не допускает.

Кино же дает возможность создавать новую природу для тех, кто верит. Потому что всякое кино — религия. Всякий музей — это храм, куда ходят верующие. Если вы не верите в галерею Тейт, вы не увидите шторм на море и корабли, придуманные мистером Тёрнером. Вы увидите просто разные цвета, а кому интересны цвета? Необходимо верить, хотеть верить.

Почему мы готовы верить? Потому что нам интересны лишь те произведения искусства, которые жизненно необходимы для выживания. Человек не делает ничего такого, в чем он кровно не заинтересован, пусть даже речь идет о том, чтобы просто посмотреть фильм.

Каковы предки кино?.. Представьте себе группу людей, семью, скажем, в каменном веке. Может быть, они даже еще не совсем люди, а лишь человекообразные обезьяны. Они чем-то заняты, и вдруг один из них кричит: «Хо!», и все замирают, потому что тот, кто крикнул, увидел ядовитую змею и уже знал, что если показался вот такой извивающийся червяк, это может кончиться чем угодно и нужно обязательно об этом сообщить. И вот так уже миллионы лет мы сообщаем друг другу, что такое наша вселенная, потом изменяем ее, а потом снова получаем информацию и снова меняем, меняем тело, меняем информацию. Некогда таким изменяющим воздействием было простое «хо!» — внимание! — или тишина.

И то, что мы видим сегодня, отправившись в кино, — детище того самого «хо!». Это жизненно необходимое послание, без которого нам не сладить с миром. Причем самим посланникам об этом знать не обязательно.

Язык неповоротлив и сильно подвержен традиции. Прежде чем родится слово, пройдут годы и годы «беременности», потребности в этом слове. Чтобы понять слово «хлеб», должна была появиться целая хлебная культура: уже были зерна, их уже выращивали, и только тогда понадобилось слово. Например, сегодня, когда я готовился к выступлению, мне стольких слов не хватало. Я придумывал формулы, но мне хотелось подобрать более точные выражения. Ведь что толку, если я воспользуюсь каким-то словом, а вы его не знаете. Язык опирается на то, что уже известно. Только комбинируя уже известные элементы, можно подойти к новым, и тогда, может быть, что-то родится.

Приведу пример. Сегодня всякий знает, что такое trend. Trend — это тенденция. Но лет двадцать-тридцать назад не все бы поняли это слово, которое имеет отношение к движению, развитию. Чтобы понять, что такое тенденция, ее нужно наблюдать.

Ну, хватит о языке. Теперь о метафорах.

Я принес фрагменты работ глубоко уважаемых мною режиссеров Дзиги Вертова и Луиса Бунюэля. Как только появилось звуковое кино, сразу были сделаны две великие попытки поставить фильмы со зрительно-звуковыми метафорами. Один из них — «Энтузиазм» Вертова, второй — «Андалузский пес» Бунюэля. Сначала — «Энтузиазм».

(Показывает фрагмент.)

Вы обратили внимание на эти фантастические метафорические блоки?

Люди идут в церковь, где получают... в то время в России это называлось «опиум для народа». Сам Вертов был противником религии. Он берет характерный религиозный гул — пение, доносящееся из храма. Перед храмом крестятся люди, демонстрируют веру в Бога. А дальше идет несинхронизированный звук. Описательный звук общего характера, церковное пение и религиозное действо. Второй блок — пьяницы хлещут водку, напиваются, превращаясь в зверей. Они хохочут — шум пьяного сборища. Вертов вводит религиозное изображение с религиозным звуком, пьянку с пьяным звуком и потом вдруг сталкивает их. На экране пьяницы, а звук такой, будто они поют псалмы. Они напиваются, а звучит пение. И наоборот: люди молятся под звуки пьяной пирушки.

Великие памятники раннего периода звукового кино, первые великие звукозрительные метафоры.

Следующий пример — «Андалузский пес». Время примерно то же, но метафоры совершенно другие.

Дзига Вертов, конечно же, насквозь политизирован, идеологичен, своими метафорами он выражает протест, что-то критикует, что-то отстаивает. Бунюэль тоже критиковал. Он критиковал банальность повседневной жизни. В этом фильме он дал нам ощущение пребывания в разных местах в одно и то же время. Эпизод начинается с коровы, мы слышим колокольчик, мы знаем, что это помещение, в котором находятся женщина и корова с колокольчиком. Потом корову выводят на улицу. Мы видим, как арестовывают мужчину, любовника той женщины, слышим, как лает собака. Но пока собака лает, доносится звон колокольчика. Мы вроде бы остаемся внутри той сцены, где звучал колокольчик, но видим мужчину и слышим лай собаки, а затем видим и собаку. Потом мы «возвращаемся», видим женщину, слышим колокольчик, лай собаки. Мы там, где лающая собака. А потом мы снова «возвращаемся», и начинается ветер. Мы видим собаку, которая внезапно оказывается там, где дует ветер. В конце концов мы полностью теряем ориентацию, мы там, где никогда не были, мы в нескольких местах одновременно.

Это как великие пирамиды древности — блоки древних метафор звука и изображения.

Снимая «Наше путешествие в Африку», я хотел создать некую реальность, которая казалась бы совершенно нормальной и синхронизированной. Вот к чему я стремился в этом фильме. Теперь мне бы хотелось проанализировать фрагменты, чтобы вы сами смогли увидеть, что я имею в виду.

Нынешний этап развития зрительно-звуковых носителей больше не позволяет увидеть основу звукозрительной метафоры. Вертов и Бунюэль знали, что есть две пленки, которые можно потрогать руками, посмотреть на свет, никакой техники тут не требуется. Можно найти нужный кадр. Можно даже, если у вас есть определенный навык, разорвать пальцами пленку в нужном месте. Материал сам учит вас. Здесь все в традициях кустарного искусства. Именно оно и создало мышление. Мышление родилось из нашего прикосновения к чему-то... Кино все еще остается ручным трудом. Ваше тело помогает вам принимать решения. Держа в руках пленку, вы знаете, что вот этот ее кусок длится примерно секунду. Дело обстоит совсем иначе с теми средствами, где можно лишь строить предположения. Здесь легко перейти грань, все вмиг становится смехотворным. Это серьезная проблема для концептуальных искусств. Большинство философов, у которых есть действительно потрясающие идеи, пишут так, что стоит углубиться в написанное, и здравый смысл оказывается бессилен.

Сейчас, вероятно, самое время разобраться с тем, что такое метафора. Метафора — это форма работы коммуникационной системы, человеческого мышления. «Метафора» — это «поднеси поближе», «возьми с собой». Мы узнали о том или ином событии, потому что мы животные, способные перемещаться, способные анализировать ситуацию.

Когда мы анализируем ситуацию, мы владеем ею, она превращается в концепт ситуации. Потом мы перемещаемся, воспринимаем другую ситуацию. Мы изменились, мы теперь в другом месте, там, где мы были прежде, нас уже нет, но мы можем вызвать из архива концепт «там» и сравнить его с новым. Вот

концепт «А», потом мы передвинулись, и вот концепт «Б». Здесь было безопасно, а вот здесь — лев! Мы сравниваем «безопасно» и «лев» и делаем вывод: «назад в «А».

Вот вам метафорическое мышление. Все очень-очень просто. Мы сравниваем определенные записи. У нас есть записи жары, боли, всех чувств. У нас огромный архив этих самых записей. Каждую новую ситуацию, когда мы в нее попадаем — а достигнув определенного возраста, никто уже в новые для себя ситуации не попадает, — мы автоматически сравниваем со всеми теми, что имеются у нас в хранилище, и, если нужно, добавляем туда новый концепт.

Затем в действие вступает язык, и мы можем сказать: «Девушка с губками, как лепестки розы». Вот у нас девушка. Мы видим ее губы. У нас в хранилище есть понятие «роза» — запах, цвет. Конечно же, цвет и позволяет говорить: «с губками, как лепестки розы». Вот вам и метафора. Я создал ее, слив два образа — «губки» и «роза». Чем лучше я знаю розу, тем более красочной получится метафора, чем лучше я знаю губы девушки, тем ярче метафора. Восприятие языка зависит от опыта. Это языковые метафоры.

Как работает метафора? Она работает на стыке «А» и «Б». Это не «А» и не «Б». Вспомните Вертова: и не религиозное пение, и не пение пьяниц, это то, что возникает между ними. Именно между ними и звучит голос автора. Все снимали верующих. Многие снимали пьяниц. Но как же Вертову удалось сказать: «Не будьте верующими и не уподобляйтесь пьяницам»? Сопоставив «А» и «Б». Вот на стыке он и заговорил, вынес свой приговор.

Имеет ли живопись дело с метафорами? Давайте посмотрим. Я попробовал сделать одинаковые рисунки, что уже само по себе метафора. Совсем одинаково не получилось. Что это такое? Попробуйте догадаться. Это человеческое лицо. Чтобы поверить, нужно знать, что перед вами. В любой ситуации мы изо всех сил стараемся понять, что это такое. Это тоже лицо, да? Я не великий художник. Но имелось в виду яблоко. Это лицо, а это яблоко. Я хотел доказать, что одна и та же форма может иметь совершенно разные значения в зависимости от ее метафорического использования. Если я сопоставлю ее с этим и с этим изображением — тогда это лицо. Если с этим и этим — тогда это яблоко.

Лошадь, бежать, ночь, дождь, холод. Можно поменять некоторые слова. Лошадь, мчаться, ночь, дождь. Лошадь, столб, моросить. Где лошадь? Она затерялась где-то между другими понятиями. Все то же самое.

Музыка. Одна и та же нота может быть и «домом», и «дверью в другую квартиру». Опять «между». В этом нет ничего нового. Просто на этом материале легче понять, как работает самая эффективная метафора в кино и где ее искать.

Теперь я — бог синхронизированного мира. Изображение здесь, конечно, маленькое, искаженное, но и это доказывает, что не оно самое главное в кино, потому что когда дело доходит до изображения, мы безнадежно отстаем от художников. Живописец может перевернуть людей вверх ногами, может оставить за пределами картины то, что ему не нужно.

В этом смысле кино беднее, оно отстает. И это важно, потому что идет дарвинская борьба между разными формами искусства. Невозможно делать все. Нужно искать сильные стороны вашего вида искусства и все внимание направлять на них, забывая о слабостях. Такова же и красота на экране. Это интересный момент. Я всегда думал, что изображение на пленке — самое уродливое из всех, какие можно придумать. Но потом появилось видео, и внезапно кино стало чувственным.

У кино есть и другие преимущества. Например, можно видеть то, что слышишь, не всегда, конечно. В кинотеатре темно, нет лишних звуков. Люди специально приходят сюда, чтобы уделить время исключительно автору, чтобы увидеть и услышать мир его глазами и ушами. Это-то и превращает кино в самое глубокое переживание.

Новые средства информации движутся в сторону рассеивания внимания. Видео можно просматривать на маленьком экранчике хоть под душем, хоть в туалете, хоть в кровати. Так оно и происходит. Кино вовсе не такой раб, у него другое положение. Оно сообщает нам о другом, использует время по-другому.

В этом секрет, например, Тарантино. В «Криминальном чтиве», например, он бросает вызов телевидению, используя планы настолько длинные, что их никогда бы не допустили в телепостановке. Конечно, теперь, может быть, и допустили бы. После него все стало иным... Сегодня кино — самое умное, самое сконцентрированное искусство.

Но слабость кино в том, что изображения уродливы, цвет стандартизован, каждый кусок грязи многократно увеличен, видна каждая царапина. На цветные негативы просто смотреть больно. Звук неприглядeн. Он не идет ни в какое сравнение с живым звуком. Так в чем же оно, величие кино?

Величие кино в том, что у меня есть отрезок пленки со зрительной и звуковой информацией и отношения звука и изображения гарантированны на всех, скажем, 7346 кадрах. Точность представления звукозрительной метафоры — сильнейшая сторона звукового фильма.

(Показывает фрагмент.)

Ага, вот и первое изображение, первый звук. Поскольку времени мало, мне придется подыскать какую-нибудь показательную сцену. Вот синхронизированный кадр. Здесь фильм работает, как природа. Совершенно так же. Теперь шляпа. Возможно, вы заинтересуетесь, неужели вот этот человек, действительно, сбросил шляпу с головы другого человека? Пока вы над этим размышляете, вы видите другие вещи и получаете подтверждение, что шляпа была сбита с головы, потому что здесь все синхронизировано. Видите, как работает природа?

Я пытаюсь показать вам, что все, что движется, сопровождено соответствующим звуком. Пойдем дальше. Чтобы пояснить прозрачные метафоры, сначала я покажу вам зрительные метафоры, которые возникают на стыке двух изображений. Я покажу, как действует звуковое кино. Вся работа идет между изображением или сценой и следующим изображением, между одним звуком и следующим, между изображением и одновременным звуком, между изображением и последующим звуком, звуком и последующим изображением. Вот это происходит здесь и теперь. Конечно же, кино держится и на соотношении изображения и нашего «хранилища» — совокупности образов, которые мы видели прежде, звуков, которые слышали. Здесь вступает в действие фактор будущего. Чем дальше мы движемся, тем богаче становится архив нашей памяти...

Одно замечание по поводу того, как я делаю свои фильмы. Я должен был снять фильм-путешествие, который можно было бы показать друзьям тех, кто участвовал в этом сафари. У меня сложилось свое представление о том, что происходило, но я исправно снимал все, что меня просили. Я еще не знал, что буду делать потом, никакого сценария у меня не было. А дальше, конечно же, наступил кризис отчаяния, когда мне хотелось просто уйти, все бросить. Потом я решил, что сделаю два фильма: один — для них, другой — для себя. Я сделал свой и так и не сделал второй. Естественно, в дело вмешались адвокаты, потому что мой фильм украденный. Я украл все свои фильмы, это факт.

Кино многое унаследовало от искусств, существовавших до него. С сожалением должен сказать, что одной из предшественниц была музыка. Музыка фильму не нужна. Музыка находится на этапе доинтерпретации, это комментарий к тому, о чем вы думаете. Музыка великолепна. Не имею ничего против нее. Но в кино это старое-старое наследие, в котором нет никакой необходимости. Актеры — пережиток прошлого, они тоже не нужны. Правда, в 99 процентах фильмов их используют. Я сам смотрю эти фильмы, и многие из них прекрасны.

Сценарий в кино тоже не нужен. Когда я начинаю снимать, у меня обычно нет сценария, нет и сложившейся концепции. Фильм складывается, как мозаика.

Кино само по себе очень сложно. У него, конечно же, есть родители, много предков, оно имеет связь с литературой, поэтому можно использовать сюжеты, можно использовать язык, комментарий, музыку, актеров. Все это нормально. Но у кино есть кое-что, чего не было ни у одного из предшествующих искусств. Это синхронизация или нарушение синхронизации звука и изображения и по-

следующая искусственная синхронизация. Ни театр, ни литература на это не способны. Ни художник, ни музыкант — никто.

Я всегда чувствовал возможность открыть — благодаря кино — реальность...

Дотронуться до реальности... Вот это стул, это реальность, пропущенная через наши органы чувств. В нем вроде бы все есть, и все же это не реальность. Кино же, когда использует не актера, а реального пекаря, слесаря, врача, не выразительную декламацию, а реальную речь, открывает двери в более широкий мир, представляет реальность, которую я способен интерпретировать, пользуясь простой системой рефлексов, и высказывать свое отношение к данному материалу, который является более впечатляющим, чем мистер Брандо, играющий на сцене пекаря, слесаря и т.п. Кино приближает зрителя к событию, которое реально произошло.

Зрительные метафоры. В кадре *(показывает фрагмент)* — два участника экспедиции, медленно поднимается вуаль, вот она поднялась. Здесь вы видите нечто такое, чего ни одно другое искусство сделать не способно. Ветер поднял вуаль. Рука убийцы подняла мясо. Вот прекрасное тело девушки, скрытое вуалью, мягкий ветер поднимает вуаль. Вот девушка висит, как кусок мяса. Я пытаюсь найти слова и не нахожу, потому что объяснить здесь все способно только кино. Теперь в кадре темный, выжженный солнцем пейзаж. Птичка. Пойманный жираф. Движение камеры. Движение машины. Движение жирафа продолжает танцующая девушка, смотрящая на нас. Обратите внимание на ритм ее танца. Отдавшись танцу, она низко опускает голову. Это часть ее танца. Падает жираф. Вместо склоняющейся головы девушки мы видим падающего жирафа. Такова последовательность изображений. Встает вопрос: что было прежде — звук или изображение? Естественно, они возникли одновременно, иначе эти кадры не имели бы права на существование.

Теперь давайте послушаем, но уже без изображения. Мы слышим музыку. Вся музыка, звучащая в фильме, была записана не после, а во время поездки. Это часть звуков, существовавших в реальности. Громкоговоритель где-то, где мы останавливались перекусить, радио в машине. Это не внешний комментарий, это часть реальности, такая же, как ружья или животные. Музыка присутствовала, и разговоры шли под нее.

Никакого миксажа в этом фильме не было. Здесь даже двух дорожек нет. Здесь есть лишь самый простой способ выражения — изображение-изображение, изображение-звук, звук-звук. Возникает единство. Всякий оператор знает, что использование при съемках всего трех объективов — обычного, широкоугольного и телескопического, — как это делалось в прошлом, придавало фильму очень интересную монументальность, которая еще усиливалась, если использовался всего один объектив. Если применяется «зум» и изображение при этом всякий раз «подправляется», возникает ощущение нестабильности, непонятной расплывчатости.

Всегда здорово идти за материалом, пытаясь что-то высказать. Это не я что-то фиксирую, это фильм что-то фиксирует.

Звук здесь такой успокаивающий, в духе Фрэнка Синатры. Какова же его функция? Давайте послушаем и посмотрим. Видели? Все теперь похоже на мюзикл, частью которого становится и пойманный жираф, и девушка, танцевавшая под совершенно другую музыку. Она — актриса мюзикла. Почему? Потому что она танцует синхронизированно. Жираф тоже действует синхронизированно. И камера синхронизирована.

Собственно, я сделал репортаж. Точнее, получился поэтический репортаж. У меня было четырнадцать часов записи звука и полтора часа записи изображения. Я оставил чуть более часа звучания, а затем разделил все на мелкие части, которые несли бы некий смысл. Все это я выучил наизусть и сделал два каталога, где у меня были переписаны все образцы звука и все планы изображения. Потом я сел и стал думать: что же, собственно, у меня имеется? Ведь словарь у кинематографиста новый для каждого фильма, как новый язык. То, чего нет в моем словаре, я не могу выразить. Я не могу говорить о слоне, если у меня нет слона. Я подготовил себе такой словарь. Когда мне в голову приходила некая мысль, я думал: ага, я могу использовать вот это, вот это или вот это. В моем рас-

поражении была музыка, движение камеры, получившееся из-за тряски автомобиля, а вовсе не намеренно. Я всего лишь снова попытался поймать жирафа в объектив, из-за чего пришлось отклониться назад. Кадр не прервался, но я решил сделать монтажный переход, потому что в этот момент мне захотелось увидеть изображение головы девушки. Девушка продолжает движение жирафа. Потом последовала музыка. Я нашел ритм.

Продолжение зрительного ряда: жираф перестает подчиняться и переходит к отчаянным действиям. А у меня здесь очень протяжный звук. Я задумался над тем, каков будет смысл этой звуковой метафоры. Я нашел фрагмент смеха, звучавший в той же тональности, так что получилось вполне правдоподобно. Возможности человеческого голоса я вплетаю в музыку к фильму. Как раз когда начинает звучать смех, падает жираф. Это пример соотношения звука и изображения. Танцовщица синхронизирована со звуком. Это еще один пример соотношения звука и изображения. Далее идут примеры соотношения изображения и другого изображения, звука и другого звука. Это образец того, как работает метафора в кино.

Напоследок обращусь к кулинарии. Метафоры в еде. Приготовление пищи — это источник всех остальных метафор. Это самое древнее искусство. Живописи, точнее, пещерной живописи, около сорока тысяч лет. По мнению археологов, огонь используется уже полтора миллиона лет. Использование огня в течение, по крайней мере, семисот тысяч лет означает, что семьсот тысяч лет люди готовят себе пищу. Приготовление пищи — это переработка, то есть полное изменение оригинала — сырья, наложение своего взгляда на мир, на то, что предлагает нам природа в качестве продуктов питания. Одним словом, кулинария — это интерпретация.

Положение дел сегодня таково (или было таково, потому что теперь из-за объединения Европы все изменилось), что у каждой маленькой территории свой стиль в кулинарии — каждые пятьдесят километров стиль приготовления пищи меняется. Почему? Ведь исходные материалы те же. Да потому, что на процесс приготовления пищи накладываются особенности исторической эпохи — итальянское барокко, немецкое барокко, — региональные и классовые различия. Мы доказываем свои возможности, свою власть, потому что то, что мы едим, должно оказаться в нашей власти — ведь свинья не хочет, чтобы ее съели.

Кулинария — такое же искусство, как все остальные. Я говорю совершенно серьезно. Это процесс описания своего взгляда на мир — утверждения своей власти, своей личности. Я как-то был в Нью-Йорке вместе с сицилийскими иммигрантами, которые чувствовали себя в Америке очень несчастными. Зато вечером дома подавались приготовленные мамой спагетти. Мужчина сидел, смотрел в свою тарелку, потом ел и чувствовал себя дома. Он снова обретал свою личность. Он прочитал «свой паспорт» — он знал рецепт приготовления своего национального блюда, ему была доступна эта метафора.

Я не пытаюсь помешать так называемому прогрессу. Просто мне кажется, нужно развивать историческое сознание, то есть пытаться почувствовать прошлое и то, что там было. Использовать старые, более простые формы, а потом уже переходить к новым. Это придаст искусству стабильность. Когда измеряешь высоту горы, необходима отправная точка. Трагедия сегодняшних людей в том, что они живут без отправной точки, теряют интерес к прошлому, их несет неизвестно куда.

Возникла новая технология, она вобрала достижения предшествующих, а потом постепенно обрела собственную душу. Стала собой и сделала несколько шагов вперед. Это было уже новое средство информации. Теперь же новые средства применяются для имитации художественного фильма, что просто смешно.

Индустрия кино существует только для того, я подчеркиваю, только для того, чтобы приносить деньги. Если бы я был продюсером, это было бы и моим непреложным правилом. Я бы не потерпел никого, кто вздумал бы заниматься искусством или расширять границы человеческого познания. Это вполне честное занятие — делать деньги. Но естественно, такое «искусство» остается консервативным, потому что его продукцию должны покупать чита-

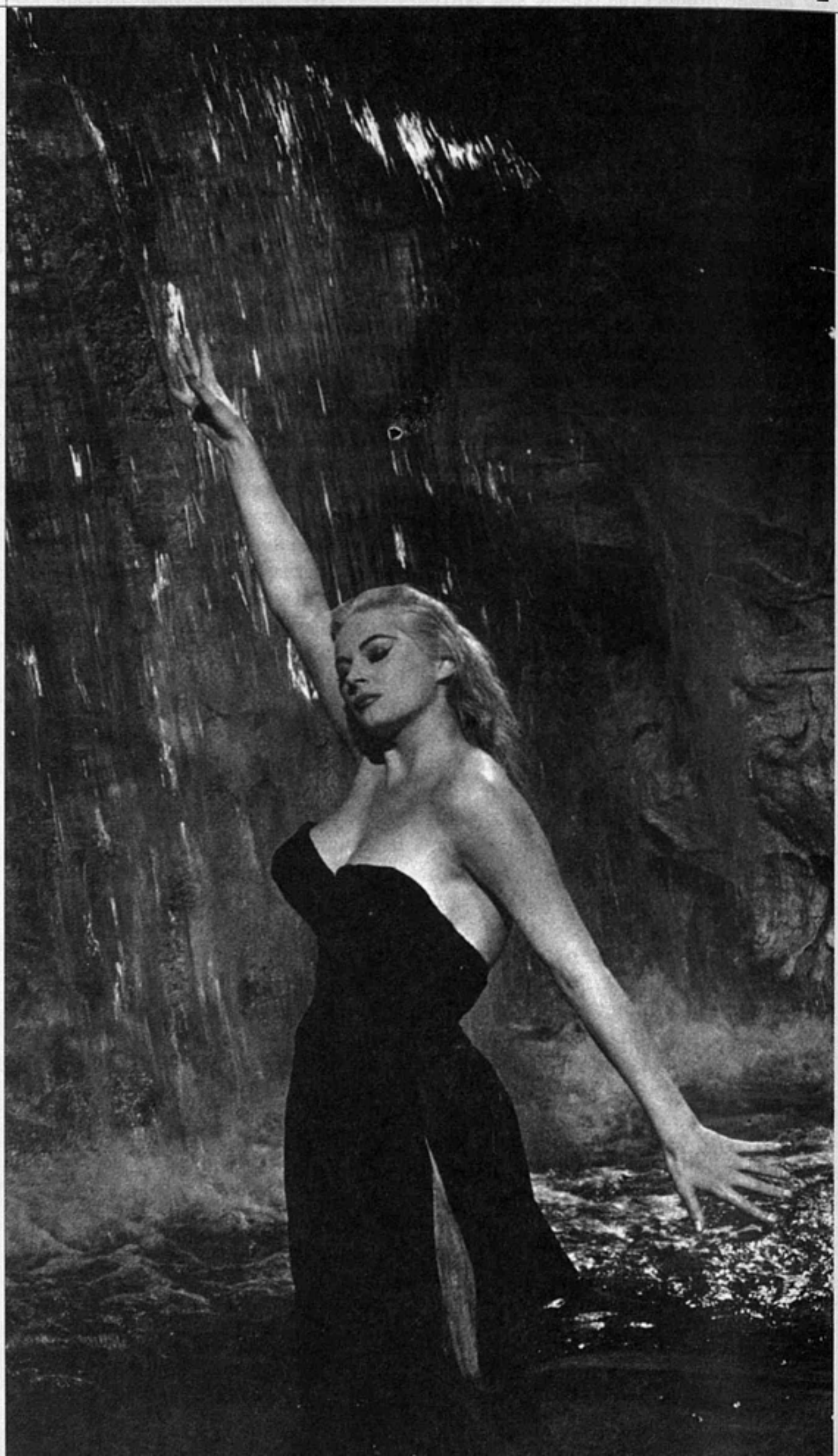
тели «Дейли миррор». Перед нами индустрия, которую, кроме денег, ничего не интересует. Кто-то сказал, что всякое замечательное достижение в области этой индустрии — это ошибка. Продюсеров одурачили, каким-то образом обманули, но это явно не то, на что они рассчитывали.

Прогресс — дело долгое и медленное. Здесь действует и дарвинский фактор эволюции. Если более качественная техника записи изображения и звука и новая система синхронизации станет достоянием массовой продукции, это уже будет достоянием всех.

Всякие новшества, такие как Интернет, — это новая нервная система, которая теперь опутывает человечество. Каждый будет ее частью. Положение Мак-Люэна о том, что смысл — в самих средствах коммуникации, очень правильно. У вас есть все возможности участвовать, но нет содержания. Вот почему теперь штурмуют музеи кино. Люди ищут содержание — контент. Музеи-то и поставляют художественные фильмы, поэзию и так далее. Все это моментально всасывается. При нынешнем развитии техники всю историю кино можно показать за одну ночь, но что дальше? Поэтому и возникают всевозможные токшоу. Главное — новая структура, а уже не содержание.

Вопрос. Тот фрагмент из «Путешествия...», где львица бежит прямо на вас... Очень страшно. Что на самом деле произошло?

Мне сказали: «Залезай на крышу автобуса. Мы устроим для тебя славную пальбу, а ты снимешь все это». Они выстрелили в львицу, и та бросилась в атаку. Она была ранена. Потом они снова выстрелили и снова только ранили ее. Она бросилась к автобусу, и, кроме меня, ей никого видно не было, потому что я был на крыше. Она нацелилась на меня, подпрыгнула. Снова прозвучали выстрелы — и снова промах. Она, наверное, добралась бы до меня, но я упал назад за автобус и уронил камеру. Снимал я до последней секунды, когда львица была уже в воздухе. В последний момент охотники все-таки попали в нее, и она упала. Потом последовали ее похороны. Я эту сцену синхронизировал со своей музыкой. На самом деле это югославская музыка, но я чувствую ее, как свою. Это были *мои* похороны львицы. Когда мы возвращались, лил сильный дождь. Мы вымокли до нитки. На крыше автобуса было нечто вроде ящика, и я укрылся там. Там же лежала и мертвая львица. На нас лило сверху. Машину трясло, и мертвую львицу бросило на меня. Вот так, в объятиях львицы, я и вернулся домой.



«Сладкая жизнь»

ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ, ШАРЛОТТА ЧАНДЛЕР

Мой трюк — режиссура

Снимать фильмы — все равно что заниматься любовью

Много говорилось об автобиографической природе моих картин, о моем желании рассказать о себе все. На самом деле я использую опыт как каркас, а вовсе не веду подробный репортаж о своей жизни. Я использую материал из собственной биографии, потому что уверен: приводя подлинные факты, я меньше раскрываюсь, чем если бы заговорил о своем подсознании, фантазиях, мечтах и вымыслах. Вот где вся наша поднаготная. Вот где тайна. Тело легко скрыть под одеждой, но не так-то просто скрыть душу. Сними я фильм о собаке или о стуле, он все равно был бы в какой-то степени автобиографическим. Чтобы по-настоящему меня узнать, надо хорошо знать мои фильмы, потому что они зарождаются в самой глубине моего существа, в них я полностью раскрыт — даже перед собой. В них я обретаю идеи для будущих картин и открываю мысли, о которых даже не знал, что они у меня есть. То, что порождает мое воображение, есть откровение, глубокая истина моего внутреннего «я». Возможно, это мой способ психотерапии. Когда я снимаю фильмы, то словно беру у себя интервью.

Меня критиковали за то, что я снимаю фильмы для собственного удовольствия. Эта критика основательна, потому что справедлива. Только так я и могу работать. Если вы снимаете картину, чтобы доставить удовольствие кому-то другому, то не доставите его никому. У меня нет сомнений: в первую очередь, вы должны удовлетворить себя. Создавая нечто, что доставляет вам удовольствие, вы выкладываетесь полностью — лучше вам ничего не сделать. А если это доставляет удовольствие еще и другим, то можно работать дальше. Тогда я счастлив. Если же то, что я делаю, меня не радует, это приносит муки и не дает двигаться дальше.

Стивену Спилбергу невероятно повезло: он любит то, что нравится очень многим людям. Он может быть искренним и одновременно преуспевающим. Художник должен самовыражаться, делая то, что он любит, в собственном, одному ему присущем стиле, и не идти на компромиссы. Те же, кто только и пытается угодить публике, никогда не станут подлинными творцами. Маленькая уступка здесь, маленькая уступка там — вот личность и утрачена. Раз — и нету.

Когда в работе наступают трудности — не ладится режиссура, нет денег, — я говорю себе: радуйся, что твой труд нелегкий. Ведь, на мой взгляд, *каждый* должен хотеть быть режиссером, и будь это легко, конкуренция была бы огромна. Я говорю это себе, но не убеждаю. Я ленив — особенно в том, что мне не нравится делать. Хотелось бы иметь покровителя — как в добрые старые времена, — который сказал бы мне: «Делай, что хочешь и как можно лучше». Ведь деньги даются на определенных условиях, и поэтому я солидарен с Пиноккио, когда тот не хочет быть куклой, а хочет быть «живым мальчиком», то есть самим собой.

Продолжение. Начало см.: 2002, № 1.

День, когда я не работаю, я воспринимаю как потерянный. В этом смысле снимать кино для меня — все равно что любить.

Самые счастливые моменты моей жизни связаны со съемками. Хотя они забирают меня всего, поглощают все мое время, мысли, энергию, я чувствую себя во время съемок свободнее, чем в отпуске. Я и физически чувствую себя лучше, даже если совсем не сплю. И удовольствие, испытываемое в такие активные дни, куда сильнее, чем в обычные, потому что утончается восприятие. Еда становится вкуснее. Физическая близость острее.

Для кинорежиссера очень важно быть энергичным, предельно энергичным. Я же вовсе не считал себя таким. Считал, что энергии-то мне и недостает да и лени хватает. Хотя, правда, у меня никогда не было большой потребности в сне, спал я всегда мало — только несколько часов ночью, днем никогда. Может, потому, что мой мозг постоянно работал.

Во сне ко мне приходят лучшие мысли — возможно, оттого что выражаются они скорее в образах, чем в словах. Проснувшись, я тороплюсь побыстрее зарисовать их, пока они не поблекли или не исчезли совсем. Потом они могут вернуться, но не всегда в первоначальном виде.

То, что я не нуждаюсь в продолжительном сне, становится преимуществом, когда я работаю над фильмом. Я могу встать как угодно рано — не важно, когда я лег. При этом я стараюсь не упустить из вида, что не все устроены подобным образом и работающим вместе со мной людям все-таки нужно иметь для отдыха свободное время.

Думаю, каждого творческого человека посещает мысль о возможном творческом бессилии, мысль, что однажды колодец может пересохнуть. Это беспокоит Гвидо в «8 ½». Сам я до сих пор не испытывал этого страха. Иногда я даже не успеваю обработать свои идеи. Но я могу вообразить подобное. Это похоже на сексуальную импотенцию. Я не ощущаю приближения этого состояния, но если буду жить достаточно долго, оно придет. Надеюсь, у меня хватит смирения сойти со сцены. Пока же есть энергия, энтузиазм и желание работать в полную силу.

Из-за того что многие идеи пришли ко мне из снов и я не знаю, как и почему они явились, мои творческие силы зависят от чего-то, над чем у меня нет власти. Таинственный дар — великое сокровище, однако всегда есть опасность: как он пришел непостижимым путем, так может и уйти.

Мне снились однажды съемки: я кричал, отдавая распоряжения, но звука не было. Я продолжал кричать, но никто не шел ко мне. И в то же время все — актеры, технический персонал — ждали моих указаний. Даже слоны застыли в ожидании с воздетыми хоботами — в моем сне съемочная площадка больше напоминала цирковую арену. Меня так и не услышали. И тут я проснулся.

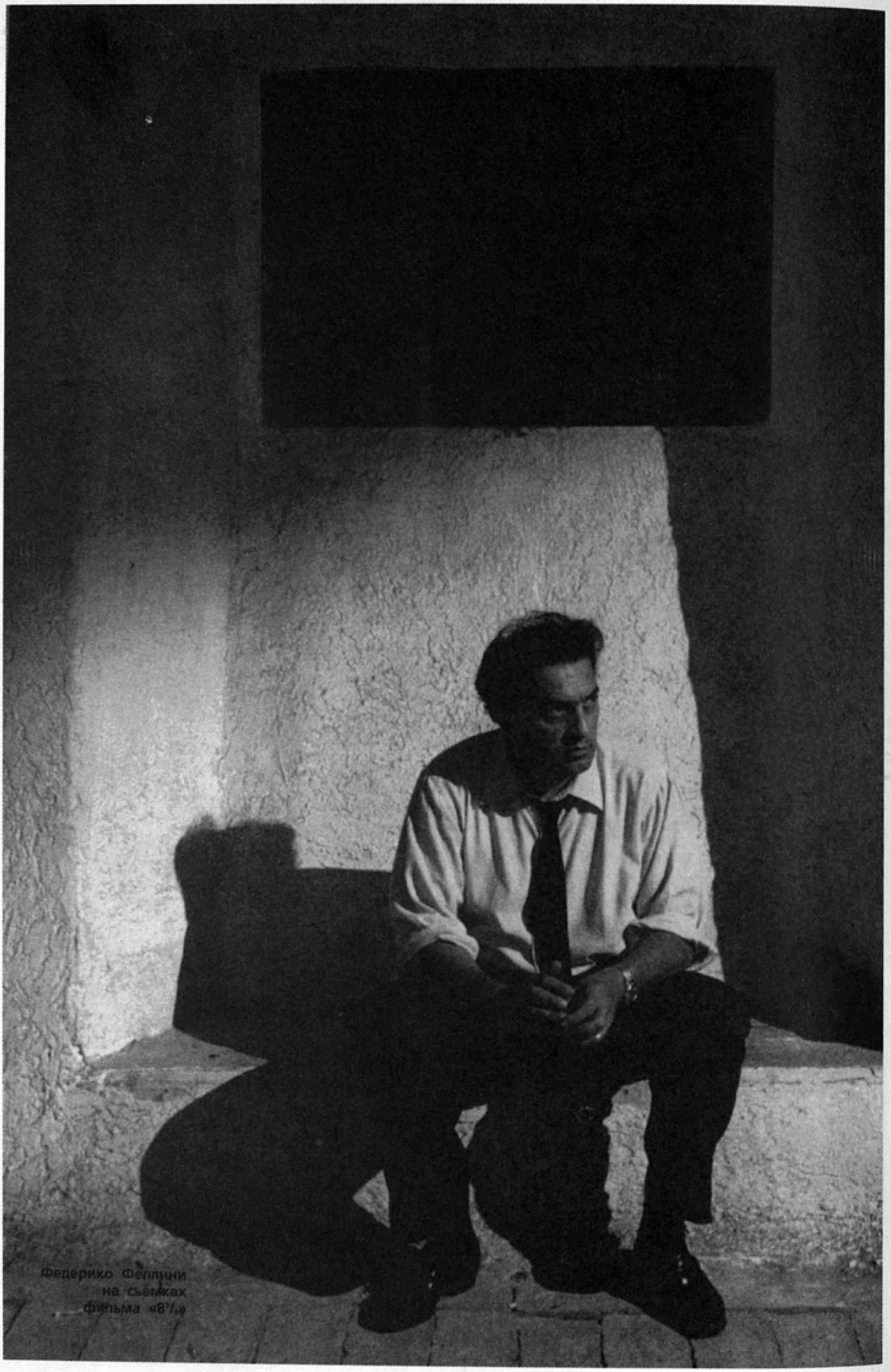
Когда я смотрю фильм, снятый другим режиссером, меня больше всего интересует сама история. Мне хочется погрузиться в нее. Самому пережить все перипетии. Мне неинтересно, как при этом ведет себя кинокамера. Если я задумываюсь над этим, значит, что-то не так, хотя сам я, работая над картиной, постоянно заглядываю в объектив. И чувствую необходимость проиграть сам все роли. Даже нимфоманок — и неплохо получается. Процесс съемок для меня — это жизнь. Думаю, другой личной жизни у меня нет.

Говоря о моих фильмах, часто произносят слово «импровизация», что кажется мне оскорбительным. Некоторые критикуют меня за то, что я импровизирую, другие, напротив, хвалят. Да, я открыт для идей. Признаюсь, что многое меняю в процессе работы, и в этом мне нельзя препятствовать. Однако я провожу большую подготовительную работу, готовлюсь тщательнее, чем нужно, потому что тогда у меня есть большая свобода маневра. Напряжение снято: ведь даже если не произойдет выброс адреналина, я готов к работе. Не будет вдохновения — есть задел. Но пока еще кровь играет.

Мои картины не собираются, как швейцарские часы: я не работаю с такой точностью. Мои сценарии не похожи на сценарии Хичкока.

В сценариях Хичкока учитывается не только каждое слово, но и каждый жест. Режиссер ясно видит снимаемый фильм еще до его завершения. Я же вижу свой фильм только после окончания съемок. Мне известно, что Хичкок так же, как и я, начинает работу с рисунков, но они играют у него совсем другую

Федерико Феллини,
Джульетта Мазина



Федерико Феллини
на съемках
фильма «8½»

роль. Они у него скорее архитектурные чертежи. Я же в своих создаю и исследую характеры: ведь в основе моих фильмов именно они. Во время работы в моей голове прокручивается множество фильмов, но тот, который получается в результате, не похож ни на один из них. В какой-то момент каждый мой фильм начинает жить собственной жизнью, и я уже не могу на него повлиять. Если бы я снимал «Сладкую жизнь» или «8 ½» в другой период своей жизни, это были бы уже новые фильмы.

На съемочную площадку я прихожу с подробными записями, точно зная, чего хочу. А потом все меняю.

Примером того, как я по наитию изменил тщательно написанный сценарий, может служить «Джульетта и духи». В результате переделок характер Линкс-Айза, частного детектива, нанятого Джульеттой, стал сильно отличаться от того, что был выписан в сценарии. В данном случае причина была в актере.

Я часто занимал его в небольших ролях — в «Мошенничестве», в «Сладкой жизни», но особенно хорош он был в «Цветах святого Франциска». Там он сыграл священника, который спасает брата Юнипера от рук варваров. Вспомнив, что актеру оказалась удивительно близка роль священника, проявившего деятельное сострадание к ближнему, я решил изменить Линкс-Айза, превратив его в некое подобие духовного лица. В фильме он даже иногда носит сутану, в ней видит его в своих фантазиях Джульетта. Но, конечно, дело тут не только в актере: сходство иных с сыщиками — не только моя выдумка. В детстве я не любил ходить на исповедь. Не хотел, чтобы *кто-то* знал обо мне все. Ничего особенного я рассказать не мог, разве только выдумать, что я подчас и делал, особенно если видел, что исповедник уснул. До этого момента моя исповедь была мало интересна нам обоим. Убедившись, что священник крепко спит, я признавался, что по дороге в церковь зарубил топором школьного дружка, а потом смотрел, как кровь текла рекой. Исповедник мерно похрапывал.

Я никогда не пытался переломить актера, заставить его играть то, что мне надо, — это невозможно. Проще переписать роль.

Хотя я много раз меняю сценарий, но я и помыслить не могу, чтобы прийти на съемки вообще без него. Даже если это всего лишь костыли, они необходимы. Тотальная комедия масок вызвала бы у меня панику. Но создание произведения искусства не может быть похоже на заседание какого-нибудь комитета. Соответственно, и режиссерский план не может напоминать повестку дня. Для меня такой подход еще более чужд, чем комедия масок. Продюсеры никогда не могли вынудить меня делать то, что я считал неправильным. Их власть надо мной — власть ограничений: они не дают мне столько денег, сколько надо.

Подбор актеров для меня не сводится к выбору типажей. Мне нужно больше: полное физическое воплощение моих фантазий. Совершенно не важно при этом, профессионал передо мной или нет, не имеет также значения, знает ли он итальянский. При необходимости исполнители могут просто считать на своем родном языке. Об остальном мы позаботимся при дубляже. Моя работа состоит в том, чтобы раскрыть их. Я стараюсь помочь им расслабиться, сбросить систему запретов, а если они профессиональные актеры, заставить забыть о технике.

Когда мне нужно найти артиста на роль императора, я ищу того, кто похож на тот образ, что живет в моем сознании. Мне все равно, *ощущает* себя актер императором или нет. Если повезет, мне удается вовлечь актеров в атмосферу, в которой они будут держаться естественно — будут смеяться, плакать и выражать непосредственно все свои чувства. Каждому помогут именно его эмоции, его радости и печали. Моя цель — раскрыть характер, а не сузить его. Каждый должен найти свою правду, но в саморазоблачениях надо быть разборчивым. Никому не удалось превзойти по части знания правды о своем персонаже и магии ее передачи Аниту Экберг в «Сладкой жизни», или Мастроянни в «8 ½», или Джульетту в «Дороге» и «Ночах Кабирии».

Вдохновению предшествуют записи и рисунки. Эта первая ступень начинается с появления в моем офисе на «Чинечитта» куска картона, на который я наклеиваю лица — фотографии лиц, — чтобы они подхлестнули мое воображение.

Сначала лица. Стоит им оказаться на куске картона, как каждое начинает взывать: «Я здесь!» — стремясь привлечь мое внимание и оттеснить других. Я ищу свой фильм, и это первая важная часть ритуала. У меня нет беспокойст-

ва: ведь я здесь, и я знаю, что фильм будет. В дверь постучат. Замысел — это дверь во внутренний двор.

Вспоминая дни, проведенные в «Фулгоре», я понимаю, что меня зачаровывали не только фильмы, но и афиши у кинотеатра. Иногда на них были замечательные рисунки, которые я старательно копировал. Были на них и кадры из фильмов, и портреты звезд. Особенно привлекали меня фотографии. Я всматривался в лица актеров и придумывал сюжеты, в которых они могли бы блистать. Из моей фантазии рождался фильм, в котором играл, к примеру, Гари Купер. В юном возрасте я, сам не понимая, что делаю, упражнялся в кастинге.

В детстве, мастеря кукол, я приделывал к каждой по две или даже по три головы. Лица были иногда разные, иногда почти одинаковые, но они отличались выражением, улыбкой или, к примеру, носом: лица и тогда уже были очень важны для меня.

Когда я работаю над фильмом, меня, можно сказать, осаждает множество идей, совсем не относящихся к делу. Если бы они касались того фильма, который находится в работе, это было бы естественно, но все эти мучающие меня идеи совсем из других сюжетов. Они отнимают у меня время и внимание, мешают сосредоточиться на главном. Это особая энергия — творческая, она выпущена на свободу, а дух творчества не знает дисциплины.

И в жизни, и в кинорежиссуре важно сохранять чистоту помыслов. Коготок увяз — всей птичке пропасть.

Считается, что успех приводит в дом друзей. На самом деле я окружен людьми, которым от меня что-то надо: одни хотят сниматься, другие — получить интервью. Толпа заставляет чувствовать себя еще более одиноким.

Сомнений нет: успех принес мне некоторые радости. В молодости я думал, что успех — это чудо, что он распахнет предо мной двери мира, заставит родителей гордиться сыном и покажет учителям, как они были не правы, считая, в своем большинстве, что я ни на что не гожусь и никогда ничем не прославлюсь.

Слава. А за что, собственно? Мои рисунки были недостаточно хороши. И куклы для театра не сулили славу. Возможно, как журналист я добился бы некоторой известности, раскапывая всякие интересные материалы. Славы я жаждал всей душой, хотя и не представлял, в какой области, одно я знал точно: мне надо попасть в Рим. Для меня слава означала появление на экране кинотеатра «Фулгор», а как это могло случиться? Я не был Гари Купером.

Я допускал, что слава имеет отношение к деньгам. Сами по себе деньги всегда мало меня интересовали, разве только в том случае, когда недоставало чего-то необходимого. Одобрение художнику важнее пищи. В дни юности деньги были нужны мне на кофе, сэндвич и на оплату комнаты в частном доме, ближе к центру, по возможности. Потом мне стали требоваться миллионы — на съемки фильмов.

Только став известным, я понял, что слава вовсе не приносит денег. Теперь каждый таксист узнавал меня, и приходилось больше давать на чай, иначе они растрезвонили бы по всему городу, что Феллини — скряга.

Считается, что я должен поддерживать определенный уровень жизни. Лично мне все равно, что обо мне думают люди, но, к сожалению, если ты не производишь впечатление процветающего человека, тебя воспринимают как неудачника и ты вряд ли можешь рассчитывать получить деньги для следующей картины.

Существует тенденция смешивать реального человека и его работу. Творчество человека — его продолженное «я», определение не мое, но оно мне нравится. Актера путают с персонажами, которых он играет, а в режиссере видят отражение его фильмов. А раз я ставлю фильмы, которые производят впечатление роскошных и требующих больших затрат, люди думают, что я богат. Мне же иногда, когда я понимаю, что от меня ждут приглашения на деловой обед в «Гранд-отеле», приходится отсиживаться дома. Никаких твердых договоренностей, все вилами на воде писано, а я уже должен раскошеливаться.

Твоя слава, похоже, дает другим права, которые иначе они себе никогда бы не присвоили, — рыться в твоем мусоре, подслушивать твои личные разговоры.

Она дает им лицензию на вымысел. Я предупредил Джульетту, что мы никогда, абсолютно никогда не должны ссориться на людях. По этому поводу мы основательно поспорили в переполненном ресторане.

Стоит мне показаться на людях с какой-нибудь женщиной, выпить с ней по бокалу вина или по чашечке кофе, как это уже подается как последняя новость, а мы с Джульеттой должны публично объявлять, что вовсе не собираемся разводиться. Джульетта в замешательстве и, что еще хуже, раздумывает, не правда ли все это: она часто верит тому, что читает в прессе.

Во время съемок «Мошенничества» прошел слух, что у Джульетты роман с американским актером Ричардом Бейзхартом. Я сказал Джульетте, что считаю этот слух ерундой. И засмеялся. Она же с раздражением отозвалась: «Почему ты смеешься? Не веришь, что такое возможно? Неужели ты совсем не ревнуешь?» Я сказал: «Конечно, нет». И тогда она *по-настоящему* рассердилась.

Успех уводит от подлинной жизни. Лишает контактов, которые как раз и привели тебя к славе. Твое творчество — продукт твоего собственного воображения. Но воображение не рождается на пустом месте. Оно оттачивается, обретает индивидуальность от общения с другими людьми. Затем приходит успех, и чем он больше, тем больше у тебя шансов попасть в изоляцию. Аура успеха кольцом отгораживает тебя от простых смертных — тех, кто и подарил тебе вдохновение. То, что ты создал, чтобы обрести независимость, становится тюрьмой. Ты все больше и больше выделяешься из массы и наконец остаешься совсем один. С вершины своей башни ты все видишь в искаженном свете, но ты привыкаешь к этому и начинаешь думать, что и другие видят то же самое. Отрезанная от того, что ее питало, та твоя часть, которая и делала тебя художником, понемногу чахнет и погибает в башне, куда ты сам себя заточил.

Таксисты всегда спрашивают меня: «Фефе, почему ты делаешь такие непонятные фильмы?»

Фефе — так называют меня самые близкие люди, но об этом часто пишут в газетах, и таксисты любят обращаться ко мне именно так.

Я отвечаю, что всегда говорю правду, а правда никогда не бывает понятной, ложь же понятна всем.

Больше я ничего не прибавляю, но мои слова не софизм. Это правда. Честный человек противоречив, его противоречивость труднее понять. Я никогда не стремился объяснить в своих фильмах все, разложить все аккуратно по полочкам так, чтобы ничего не оставалось неясным.

Мне кажется, каждому может повезти, если создать атмосферу стихийности. Нужно жить сферически — в разных направлениях. Принимать себя таким каков ты есть, без всяких комплексов. Я думаю, если попытаться понять, почему один человек счастлив, а другой нет, выяснится, что тот, кто счастлив, не очень-то полагается на рассудок. Он верит. Не боится доверять своей интуиции и действует в соответствии с ней. Вера в явления, вещи, вера в жизнь — это своего рода религиозное чувство.

В мою работу я вношу ту часть себя, что лишена осознания ответственности, более инфантильную часть. И делаю это свободно. Другая же моя часть, интеллектуальная и рациональная, возражает против этого, осуждает мои поступки. Если я действую, не сопровождая свои действия анализом — просто по наитию, то могу не сомневаться, что прав, даже если мой разум и противится этому. Возможно, это потому что чувство, интуиция и есть я, а остальное — голоса людей, говорящих мне, что *надо* делать.

Работать — то же самое, что заниматься любовью, если, конечно, вам так повезло, что вы делаете то, что стали бы делать без всякого вознаграждения и еще сами бы приплачивали. Да, это сродни любви, потому что это всепоглощающее чувство. Вы тонете в нем.

Каждая картина, над которой я работаю, похожа на ревнивую любовницу. «Люби меня! Меня! — твердит она. — Не вспоминай прошлое. Все остальные фильмы никогда не существовали в твоей жизни. Они не могли значить для тебя то, что значу я. Неверности я не потерплю. Ты должен быть только со мной. Я единственная». Так и есть. Сейчас эта картина — моя подлинная страсть, но когда-нибудь работа над ней подойдет к концу. Я выложусь целиком, и роман закончится. Фильм перейдет в область воспоминаний, а я стану искать и найду

новую любовницу — следующую картину. И в моей жизни будет место только для нее.

Каждый фильм не раз будет расставаться с тобой. Совсем как в настоящем любовном романе. В какой-то момент он начинает с тобой прощаться, и как изобретателен он бывает в этом, ах, чего только не придумывает, чтобы затянуть расставание.

После монтажа начинается дубляж. Затем озвучание, так что расставание проходит постепенно. После звукозаписи — первый просмотр, первый показ. У тебя никогда не возникнет ощущения, что ты расстался с фильмом внезапно. Когда ты окончательно от него отошел, ты уже практически снимаешь новый. Это идеально. Как в любовном романе, когда оба полностью насладились друг другом и в конце не возникает противостояния с трагическими обертонами.

С улиц Римини на Виа Венето

В школьные годы я и мои сверстники, глядя вслед женщинам, гадали, есть на них бюстгальтеры или нет. Обычно мы располагались на велосипедной стоянке во второй половине дня; женщины после работы разбирали велосипеды, и, когда они садились на них спиной к нам, обзор был прекрасный.

Я уехал из Римини в семнадцать лет. И не был близко знаком с молодыми ребятами, которые постоянно болтались по улицам города, «сердцеедами», теми, что изображены в «Маменькиных сынках», но я наблюдал за ними. Жизнь в Римини текла вяло, провинциально, тупо, бессмысленно, в ней не было никакого творческого стимула. Каждый вечер становился точной копией предыдущего.

У этих шалопаев (таков точный смысл названия фильма[1]) еще молоко на губах не обсохло, а они уже умудряются влипать в разные неприятности. Фаусто способен сделать девушке ребенка, но он не готов к тому, чтобы стать отцом. Альберто формулирует: «Все мы ничтожества», но не делает абсолютно ничего, чтобы кем-то стать, и охотно принимает жертву сестры, с тем чтобы ничего в его жизни не менялось. Рикардо хочет стать оперным певцом, но совсем не занимается, Леопольдо — писателем, но приятелям ничего не стоит отвлечь его от работы. Только Моральдо, занимающий позицию наблюдателя, пытается сопротивляться этому вялому существованию. Он делает единственно возможный для себя выбор: покидает город, а в его ушах все еще звучит вопрос, на который он не может дать ответ: «Разве ты не был здесь счастлив?» Утренний поезд словно проносится через спальни оставляемых им позади людей. Уехав, он перестанет быть частью их жизни, так же как и они — его. Они продолжают спать, а Моральдо пробуждается к новой жизни.

После того как «Маменькины сынки» получили «Серебряного льва» в Венеции, работа в кино стала для меня реальностью: еще одна неудача — после провала «Огней варьете» и «Белого шейха» — положила бы конец моей карьере кинорежиссера.

В 1953 году мне предложили поставить одну часть фильма Чезаре Дзаваттини «Любовь в городе». Я был знаком с Дзаваттини еще со времен работы над «Марком Аврелием». Теперь он стал продюсером. По словам Дзаваттини, он хотел, чтобы фильм был выдержан в жанре репортажа, модного в то время в американском кино. Фильмы, снятые в такой манере и стилизованные под документ, являлись на самом деле чистым вымыслом. В них часто использовался прием закадрового голоса — рассказчик, который выступал в роли авторитетного комментатора кинохроники. В то время кинохронику в кинотеатрах смотрели так же внимательно, как теперь теленовости.

Неореалистическая пресса раскритиковала «Маменькиных сынков». Меня обвинили в «сентиментальности», и мне это не понравилось. Приняв предложение Дзаваттини, я решил снять короткометражный фильм в самой что ни есть неореалистической манере по сценарию, в котором рассказанная история не могла ни при каких обстоятельствах быть правдой, даже «правдой по-неореалистически». Я думал: «Как повели бы себя Джеймс Уэйл или Тод Браунинг,

[1] Vitelloni *(итал.)* — телята; великовозрастные шалопаи.

если бы им пришлось ставить «Франкенштейна» или «Дракулу» в стиле неореализма?» Так появилась короткометражка «Брачное агентство».

Мы с Пинелли получали огромное удовольствие, выдумывая, а потом внося изменения в снимающиеся эпизоды. Мы стремились изложить неправдоподобную историю незатейливым, почти прозаическим образом.

В этом фильме я создал мимолетный портрет девушки, которая так стремится выйти замуж, что готова рискнуть и стать женой оборотня или, по меньшей мере, человека, который считает себя им. Своим стремлением вырваться из тесноты и скученности отчего дома девушка вызывает острую жалость, особенно своей убежденностью, что сумеет приспособиться даже к экстравагантности человека-волка: ведь она изо всех сил старается «любить» всех людей, независимо от их проблем и недостатков.

Мои «неореалистические» намерения ясны уже в начале фильма. Дети ведут репортера по коридорам убогого многоквартирного дома, где снимает помещение и брачная контора; через открытые двери квартир можно видеть сцены из личной жизни жильцов дома, происходящей, по сути, на людях. Позже, чтобы история выглядела более реалистично, я рассказал журналистам, что брачное агентство расположено в моем доме.

Репортер скрывает истинную цель своего посещения от служащей агентства, сообщая зрителю извиняющимся тоном (в американской манере «голоса за кадром»), что не сумел придумать ничего лучше, как сообщить агенту, что его другу оборотню нужна жена. Женщина выслушивает просьбу со спокойно деловым видом, словно подобное случается каждый день, и начинает рыться в картотеке, подыскивая подходящую пару для оборотня.

Когда фильм вышел на экраны, критики дружно причислили его к неореалистическому направлению.

Не помню точно, при каких обстоятельствах забрезжил замысел «Дороги», но для меня он обрел реальность с того момента, когда я начертил на бумаге круг, изображавший голову Джельсомины. Из всех моих героинь, которых играет

Джульетта Мазина, Энтони Куин, Альдо Сильвани в фильме «Дорога»

Джульетта, именно Джельсомина в большей степени отображает истинный характер Джульетты. Создавая этот образ, я исходил из сущности самой Джульетты, какой я ее знал. Тогда я находился под влиянием ее детских фотографий, так что в Джельсомине есть черты десятилетней Джульетты. Я не мог забыть ее сдержанную улыбку. Я настаивал, чтобы она не играла, а была собой — той Джульеттой, какой я ее видел.

Джельсомина олицетворяет обманутую невинность, поэтому Джульетта была идеальной актрисой на эту роль: все той же, что и на детских снимках, замкнутой девочкой, взиравшей с благоговейным страхом на таинства жизни. Она была готова к встрече с чем-то чудесным и потому оставалась молодой, чистой, доверчивой. Джульетта всегда ждала какого-нибудь приятного сюрприза, а когда сюрприз оказывался вовсе не из приятных, в ней срабатывал некий внутренний механизм, не дававший ей погрузиться в страдания, отдаться им, испытать шок. Боль можно было причинить ее телу, но не душе.

Это Джульетта познакомила меня с Энтони Куином. Она играла с ним в одном фильме и рассказала ему о замысле «Дороги». В том же фильме снимался и Ричард Бейсхарт, с которым Джульетта меня тоже познакомила.

Росселлини и Ингрид Бергман загорелись желанием уговорить Куина сняться в моем фильме, и с этой целью Ингрид пригласила его на великолепный обед, после которого показали «Маменькиных сынков», чтобы он знал, с кем имеет дело. Что-то на Куина определенно произвело впечатление: то ли обед, то ли мой фильм. Робертино умел убеждать и всегда получал что хотел, однако, по его словам, и обед, и показ фильма были идеей Ингрид. Тогда я подумал, что он лукавит, но позже, думая об этом случае, вспомнил, что Ингрид очень любила Джульетту.

Французские критики высоко оценили «Дорогу». Фильм имел коммерческий успех в Италии, Франции и в других странах. Были проданы миллионы пластинок с музыкой Нино Рота. Собирались даже продавать шоколадки «Джельсомина». Женщины, писавшие Джульетте о том, как скверно обращаются с ними мужья, создали Клуб поклонников Джельсомины. Большинство писем пришло с юга Италии.

Я не участвовал в окончательных финансовых расчетах (так всегда было и впредь) по обычной причине — я снимал кино. Я принес богатство другим людям, но сам оказался богаче всех, и мое богатство измерялось не деньгами. Я гордился собой.

Те же чувства испытывала и Джульетта. Ее Джельсомину сравнивали с лучшими ролями Чаплина, Жака Тати.

Не могу сказать, что меня радует, когда критики продолжают хвалить «Дорогу», снятую мной в далеком прошлом, не говоря слова доброго о моих последних работах. Сам я не люблю говорить о «Дороге», потому что она говорит сама за себя. Мир принял этот фильм, и я не испытываю к нему тех обязательств, которые испытываю по отношению к моим непризнанным фильмам. «Голоса Луны» никому не нравятся, поэтому им требуется больше любви от меня. Что касается «Голосов Луны» мне безразлично мнение большинства, только бы не говорили, что это последний фильм Феллини.

От «Дороги» была и реальная польза. Мы с Джульеттой выехали из тетиной квартиры, купив собственную в Париоли, живописном пригороде Рима.

Будучи номинированной на «Оскар», «Дорога» предоставила мне возможность впервые побывать в сказочной Америке, о которой я грезил в детстве. Америка была для меня страной, где можно стать президентом, не зная латинского или греческого языков. Когда я ехал в Америку, у меня не было ощущения, что я еду в незнакомую страну. Я хорошо ее знал по фильмам, которые шли на экранах «Фулгора». В Голливуд поехали Джульетта, Дино де Лаурентис и я. «Дорога» получила «Оскар». Мы стали знаменитостями.

Покидая Америку, я чувствовал, что знаю ее меньше, чем до путешествия. В ней было столько всего, что я понимал: никогда-то мне всего не узнать. То, что я любил всем сердцем, осталось в прошлой Америке, которая больше не существовала. Я знал, что чистое, открытое, доверчивое детство Америки закончилось.

Ни один мой фильм не принимали хуже «Мошенничества» (это слово имеет изначально значение «большой пустой бидон»). Фильм — о мелких жуликах, у которых достаточно ума, чтобы обеспечить себя честным путем, но они получают удовольствие, дурача других и сделав мошенничество источником своего существования. Возможно, такая тема заинтересовала меня, потому что режиссер должен быть волшебником и мастером иллюзии, хотя в его намерения не входит обманывать людей.

Поставить «Мошенничество» сразу после «Дороги» меня побудили многочисленные встречи с разными жуликами, хотя сам я никогда не оказывался их жертвой. В Римини, помнится, был один аферист, который специализировался на том, что надувал туристов. Местные жители им восхищались, потому что он был забавным весельчаком и особенно блистал остроумием, если его хорошенько подпоить. Он «продавал» иностранным туристам недвижимость. Например, земли, принадлежащие церкви. Особенно клевали на это скандинавы и немцы, приезжавшие в Римини летом. Они относились к нам, итальянцам, как к дикарям с островов южных морей или персонажам из романов Джека Лондона. Наше простодушие наводило их на мысль, что тут можно купить землю по бросовым ценам. Про этого мошенника говорили, что он умудрился продать одному

Федерико Феллини на съемках фильма «Мошенничество»

туристу отрезок пляжа, принадлежащий «Гранд-отелю», хотя я подозреваю, что он сам пустил этот слух, чтобы ему поставили больше выпивки. Возможно, он продал нам эту историю точно так же, как продавал туристам чужую землю. А может, вся эта история с продажей земли была выдумкой и надули именно нас. Или мошенник сам верил в то, чего не было, и, следовательно, дурачил сам себя.

Когда я, обосновавшись в Риме, начал работать репортером в газете, ко мне обратился один такой аферист с предложением продать по дешевке бриллианты тем кинозвездам, у которых я брал интервью. Я не знал, что эти бриллианты поддельные. Меня спасло неверие в собственные деловые способности — в то время я был болезненно робок и застенчив, — и я отказался от этого предложения. Другому репортеру, моему коллеге, повезло меньше. Он продал один из «бриллиантов», потерял работу и чуть не угодил в тюрьму.

После успеха «Маменькиных сынков» и особенно «Дороги» меня засыпали

предложениями снимать фильмы на темы, оказавшиеся столь прибыльными. Но я уже сказал все, что хотел, о Джельсомине и Дзампано, а что случится с Моральдо в большом городе, я для себя еще не определил, поэтому принял решение снимать что-то совсем другое. В «Дороге» появлялся в эпизоде один жулик: он продавал дешевые тряпки, выдавая их за дорогую шерсть, он-то и напомнил мне о том, кто пытался втравить меня в историю с «бриллиантами». Я несколько раз встречался с этим мошенником в кафе, стремясь узнать от него (я это всегда делаю) как можно больше о человеческой природе, о темной ее стороне.

Он назвался Лупаччо[2], и в нем действительно было нечто волчье. Никакого сожаления или чувства вины по поводу своего занятия — напротив, он им гордился.

Я поощрял его откровения, делая вид, что одобряю его поступки, но он не очень-то и нуждался в моем одобрении. Мне вспомнились слова У.К.Филдса: «Невозможно надуть честного человека». Сидевший передо мной аферист верил, что в каждом человеке живет жулик, и именно это делает его легкой добычей для ловкого мошенника. Этот тип считал себя своего рода *артистом*. Легче всего клюют на наживку те, кто хочет получить все даром, говорил он мне.

Мои беседы с Лупаччо вдохновили меня на создание совместно с Пинелли и Флапано сценария о мошенниках. Однако продюсерам подобный замысел пришелся не по душе, хотя они и умоляли меня приступить к съемкам следующей картины — *любой*, при условии, что она будет о Джельсомине. Они полагали, что никто не станет платить деньги, чтобы посмотреть фильм, который я собирался снимать, а тем более вкладывать средства в это предприятие. Чем больше они сопротивлялись моему замыслу, тем упорнее я настаивал на том, что фильм ожидает большой успех. Чем больше претензий вызывал мой проект, тем с большей энергией я его защищал. Если расхваливают мой замысел, я начинаю сомневаться, прав ли я: возможно, меня хвалят лишь из вежливости. Критика, напротив, заставляет меня грудью бросаться на защиту моей идеи, и тут мое упрямство граничит с глупостью. Такова моя натура.

Наконец мне удалось убедить Гоффредо Ломбардо из «Титанус-Фильмс» дать мне деньги при условии, что он сохранит преимущественное право и на мой следующий фильм тоже. Это обещание он вытянул из меня. В нем он видел своего рода премию или гарантию, но после коммерческого провала «Мошенничества» поспешил под благовидным предлогом отказаться быть продюсером «Ночей Кабирии».

Первоначальный сценарий «Мошенничества» был чем-то вроде плутовской комедии, несколько напоминающей фильмы Любича: три мошенника, путешествуя по провинции, надувают сельских жителей, которые не обращаются с жалобой к властям, стесняясь собственных доверчивости и алчности. Идеальная ситуация для мошенников. Главное — найти людей, которые не захотят, чтобы кто-то узнал, что их одурачили: тогда никто не заявит в полицию.

Дальнейшие расспросы и изыскания в этой области показали мне, что в действиях подобных жуликов мало юмора. Они даже не тянут на антигероев и похожи скорее на грязных и подлых неудачников. Я разочаровался в персонажах, в сценарии и решил, что не стану снимать фильм о людях, которые мне не нравятся, — откажусь от проекта. Но тут случилось нечто, что заставило меня изменить решение.

На главную роль претендовали многие актеры — от Пьера Френе до Хамфри Богарта, но никто из них не соответствовал моему представлению об Августо, который должен был напоминать Лупаччо. Лично я никогда не был в восторге ни от игры Хамфри Богарта, ни от его внешности. Он выглядел так, что казалось: серьезное лицо, сердитый вид он сохраняет, даже когда занимается любовью. Я представлял себе, что и тогда он не снимает с себя полушинель. Но вот, проходя поздним вечером по Пьяцца Маццини, я увидел моего Лупаччо.

Потрепанные, разорванные афиши всегда привлекают мое внимание. Они бесконечно интереснее тех, которые только что повесили, потому что рассказывают свою собственную историю, а не только ту, что должны рассказать, и тем

---

[2] Lupus (*итал.*) — волк.

самым добавляют к плоской однодневке глубину и время. Афиша, на которую я в тот вечер обратил внимание, провисела на стене какого-то дома так долго, что от нее остались только клочки: половина лица и начало названия фильма: «Вся...» Крутой подбородок, хищный циничный взгляд, совсем как у Лупаччо, — человек с волчьей натурой. Как раз тот актер, который был мне нужен: Бродерик Крауфорд, игравший главную роль в фильме «Вся королевская рать».

Я хотел, чтобы он сыграл человека, которому изрядно наскучила роль мелкого жулика: он устал от жизни и мечтает о переменах, но исправляться не желает. Он собирается завязать после последней большой аферы, когда сможет жить так, как прочие удачливые мошенники, и у него появится возможность дать хорошее образование дочери. Глубокая привязанность к этой привлекательной девушке привносит в его характер нотку человечности, чего не хватало Лупаччо и прочим мошенникам, с которыми я встречался. У его простодушного подельника Пикассо тоже есть отдушина — жена и ребенок, которых он содержит своим промыслом. Если бы не эти дополнительные обстоятельства, такие люди были бы абсолютно непривлекательны, лишены юмора и не заслуживали бы фильма о себе.

Мне повезло, что Ричард Бейзхарт все еще находился в Риме после съемок «Дороги». Он идеально подходил для роли симпатичного жулика, который едва ли осознает нравственный аспект того, что делает. У него есть совесть — просто она глубоко запрятана.

Франко Фабрици, блистательно исполнивший бабника Фаусто в «Маменькиных сынках», должен был сыграть похожий характер в «Мошенничестве».

Прочитав сценарий, Джульетта заявила, что непременно должна получить роль Ирис, многострадальной жены Пикассо. Раньше ей не приходилось играть таких женщин. Откровенно говоря, я видел другую актрису в этой роли и не понимал, чем она может быть интересна Джульетте; мне казалось, что она далеко не такая яркая, как те роли, которые ей тогда предлагали. Но она упорствовала. Мне кажется, на самом деле ей просто хотелось более эффектно выглядеть и показать зрителям, что она не актриса одной роли и может быть *не только* Джельсоминой. Я оценил и то, что она предпочла играть у меня небольшую роль, хотя другие режиссеры предлагали ей главные.

Я снял несколько финалов фильма, окончательно остановившись на наименее гнетущем — на поэтической сцене смерти Августо. Я сознательно сохранил некоторую недоговоренность относительно его поступков, предложив зрителю решать самому. Почему он обманывает своих подельников? Хочет ли он вернуть украденные деньги больной девушке, которая отчаянно нуждается в них? Или отдать своей дочери на учебу? А может, просто оставит себе? Я верю в важность того, чтобы не все в фильме было разложено по полочкам: зрители должны после него задуматься. Если они не хотят знать, что дальше случилось с персонажами после окончания фильма — не обязательно «Мошенничества», — значит, я потерпел неудачу как режиссер.

Как оказалось, фильм, так, во всяком случае, считал мой продюсер, был непонятен для большинства зрителей, и он же настаивал на сокращении первоначальной версии, которая шла два с половиной часа. Мне было сказано, что это необходимо: тогда у фильма больше шансов получить награду на Венецианском фестивале этого года. Для меня такой довод — не аргумент, но, похоже, продюсеры любят кинофестивали: вечеринки, девочки. После того как на фестивале «Мошенничество» обошли молчанием, меня заставили еще больше его сократить, доведя продолжительность картины до 112 минут, а затем и до 104. Для более поздней американской версии сократили еще, впрочем, в Америке фильм был показан уже после успеха «Ночей Кабирии», «Сладкой жизни» и «8 ½».

Из «Мошенничества» было вырезано много значительных эпизодов, а с ними ушли и важные ответвления от основной истории, много говорившие о персонажах. Мне не удалось спасти мои любимые сцены, потому что приходилось следить за главной линией, чтобы не потерять сюжет. Одна из сцен, которую я пытался сохранить, но не смог: Ирис, прогнавшая Пикассо, встречается с Августо и стыдит его за то, что он втянул мужа в свои грязные делишки. Августо защищается, убеждает Ирис принять мужа обратно. Если Пикассо привыкнет к свободе, предупреждает он женщину, то никогда не вернется к ней и ребенку,

потому что «свобода слишком прекрасна». Августо считает, что Ирис никогда не бросила бы Пикассо, если бы тот был более удачлив. Он утверждает, что у мужчины, имеющего деньги, *есть всё*, а тот, у кого их нет, — ничтожество. По мере того как он превозносит деньги, Ирис все активнее сопротивляется его аргументам.

Эта сцена была одной из ключевых в фильме, но затем она исчезла вслед за остальными. Оборвались сюжетные линии и развитие характеров, оборвались резко, без каких-либо предпосылок, что побудило некоторых критиков приписать мне некие художественные задачи, которые я никогда перед собой не ставил. Я знал, что никогда не смогу смотреть «Мошенничество» в его окончательном виде. К тому же мне было очень тяжело выбросить в корзину прекрасно сыгранные Джульеттой сцены. Она была *так* великолепна — особенно в вырезанных кусках. Я надеялся, что она поймет, ведь она моя жена. Но она не поняла, потому что она еще и актриса. Верю, что позже мне удалось возместить нанесенный ей ущерб — в «Ночах Кабирии», моем следующем фильме.

Тема одиночества и наблюдение за человеком, ведущим изолированное существование, всегда занимали меня. Еще ребенком я обращал внимание на тех, кто по той или иной причине не вписывался в привычное окружение. И в жизни, и в творчестве меня интересовали люди, шагающие не в ногу с остальными. Интересно, что обычно такие люди либо слишком умны, либо слишком глупы. Разница между ними в том, что умные сами изолируют себя от остальных, а тех, что поглупее, выбрасывает общество. В «Ночах Кабирии» я заговорил о гордости одной из отверженных.

Краткий эпизод с Кабирией в конце «Белого шейха» выявил яркое дарование Джульетты. Показав себя замечательной драматической актрисой в фильмах «Без жалости» и «Огни варьете», она на этот раз обнаружила способности трагикомического мима в традиции Чаплина, Китона и Тото. В «Дороге» она закрепила и усилила это впечатление. Джельсомина выросла из беглой портретной зарисовки Кабирии, но я чувствовал, что у этого образа есть внутренний потенциал и на характере Кабирии может держаться целый фильм при условии, что ее будет играть Джульетта.

Во время съемок «Мошенничества» я встретил живую Кабирию. Она жила в жалкой лачуге рядом с развалинами Римского акведука. Сначала ее возмутило неожиданное вмешательство в ее дневную жизнь. Когда я предложил ей коробку с ланчем из нашего грузовичка с провизией, она подошла поближе, как бездомная кошка или как сирота, беспризорный, голодный ребенок; этот голод был сильнее страха перед тем, что последует, если принять пищу. Ее звали Ванда. Это имя стоило бы придумать, если бы она уже не носила его. Спустя несколько дней она рассказала мне, в своей косноязычной манере, некоторые случаи из своей жизни проститутки в Риме.

Гоффредо Ломбардо имел преимущественное право как продюсер на мою следующую картину. Его испугал сюжет о проститутке, и он под благовидным предлогом отошел от этой затеи. Он был не одинок. Еще нескольким продюсерам не понравился сюжет, особенно после коммерческого провала «Мошенничества». Существует анекдот, который часто цитируют, о диалоге между мной и неким продюсером, когда я предложил ему сценарий «Ночей Кабирии». Иногда тот же анекдот рассказывают о каком-нибудь другом моем фильме.

Продюсер: «Нам надо серьезно поговорить. Ты снимал фильмы о гомосексуалистах (*думаю, он имел в виду персонаж, которого играл Сорди в «Маменькиных сынках», хотя акцент на этом не делался*), о сумасшедших *(фильм по этому сценарию никогда не был поставлен)*, о жуликах. И вот теперь — проститутки. О ком же будет твой следующий фильм?» Согласно анекдоту, я сердито ответил: «Мой следующий фильм будет о продюсерах».

Не представляю, откуда пошел этот анекдот, если только я сам его не выдумал, хотя вряд ли. Не помню, чтобы такое говорил, но хотел бы. Чаще случается, что нужные слова приходят мне в голову слишком поздно, когда поезд ушел, а звонить на следующий день, имея наготове остроумный ответ, несколько неловко.

Наконец Дино де Лаурентис решился и заключил со мной контракт на пять

фильмов, что позволило приступить к съемкам «Ночей Кабирии». Джульетта считала, что мне следует требовать больше денег, но я хотел просто снимать как можно больше фильмов.

Всю жизнь я не изменял этому принципу. Джульетта всегда лучше меня предвидела будущее. Возможно, потребуй я больше денег, продюсеры решили бы, что я дороже стою, и тогда я получил бы возможность и больше работать. Кто знает? Я и сейчас не стремлюсь иметь много денег, но по-прежнему хочу снимать много фильмов.

В новую картину вошли некоторые мои прежние идеи, вроде того эпизода,

где Кабирию сталкивает в Тибр ее сожитель. О подобном случае писали в газетах, но тогда проститутку не удалось спасти. Начало фильма, когда Кабирия с любовником затевает шумную возню на природе, было снято с одного дубля, одним движением камеры. В роли сожителя Кабирии снялся Франко Фабрици, хотя его лицо здесь почти не видно. В «Маменькиных сынках» и в «Мошенничестве» он играл более важные роли, но тут он сам мне сказал, что ему доставит удовольствие появиться в моем фильме в любом качестве. В данном случае я выбрал актера не из-за внешности.

Нет никакой связи между «Ночами Кабирии» и «Кабирией», итальянским фильмом эпохи немого кино, поставленным по рассказу Габриэля Д'Аннунцио. Если искать влияние, то это скорее «Огни большого города» Чаплина, один из моих любимых фильмов. Созданная Джульеттой Кабирия вызывает в моей памяти, как и в памяти других людей, образ чаплиновского бродяжки, на которо-

Джульетта Мазина в фильме «Ночи Кабирии»

го она похожа еще больше, чем Джельсомина. Ее гротескный танец в ночном клубе сделан в чаплиновской манере, а знакомство с кинозвездой сродни знакомству бродяжки с миллионером, который узнает Чарли, только когда пьян. Я расстаюсь с Кабирией, когда она смотрит в камеру с зарождающейся новой надеждой, так же и Чаплин расстается со своим бродяжкой в «Огнях большого города». Кабирия может вновь обрести надежду: в ее душе живет неистребимый оптимизм, а требования к жизни невысоки. Французские критики называли ее женским воплощением Шарло — так они любовно зовут Чаплина. Джульетта была счастлива это услышать. И я тоже.

Мы специально отправились с Джульеттой на барахолку, чтобы подобрать одежду для гардероба Кабирии. Так как в этом фильме Джульетте не было суждено носить красивые вещи, я отвез ее после барахолки в дорогой бутик, где она купила себе новое платье.

Связь между Кабирией и Джельсоминой можно определить так: Кабирия — падшая сестра Джельсомины. Труднее увидеть общее между «Ночами Кабирии» и фильмом «Джульетта и духи». И тут, и там главный персонаж — зрелая женщина, которая пытается выправить с помощью религии, мистики, любви свою покатившуюся под откос жизнь. На самом деле обе ищут любви, но нет никакой гарантии, что они ее найдут.

Так случилось, что сохранился кусок пленки, где снят «мужчина с мешком». Этот эпизод видели только зрители в Канне, но он не пропал, и его можно вставить в будущие версии вместе с другими, которые меня заставили вырезать. Однако теперь, по прошествии многих лет, я не знаю, как к этому относиться. На мой взгляд, эпизод очень хорош, но с ним или без него фильм уже состоялся, и я могу считать, что мне еще повезло: лишь этот эпизод церковь сочла неприемлемым для итальянских зрителей. Мужчина носит в мешке еду, которую раздает римским нищим. У этого персонажа есть прототип, и я его видел. Среди церковников нашлись люди, которые говорили, что кормить голодных и бездомных — миссия Христа и что, сняв этот эпизод, я показал, что церковь не справляется с возложенной на нее задачей. На это я мог бы возразить, что «мужчина с мешком» — католик, добрый католик, но я не знал, кому адресовать эти слова.

Насколько я помню, термин «auteur» по отношению к кинорежиссеру впервые употребил французский критик Андре Базен, говоря о моем творчестве в рецензии на «Кабирию».

Природа характера Кабирии благородна и удивительна. Она не торгуется, готова отдать себя нищему из нищих и верит всему, что ей говорят. Она жаждет перемен, но судьба определила ей жребий неудачника. И все же она — тот неудачник, который не теряет надежды и продолжает искать счастье.

Кабирия — жертва, какой может стать каждый в тот или иной момент жизни. Однако Кабирии не повезло больше, чем многим из нас. И все же она не сдается. Фильм тем не менее не утверждает своей финальной сценой, что теперь за Кабирию можно не беспокоиться, лично я не перестаю за нее волноваться.

«Сладкая жизнь» — первый фильм, на котором я работал с Марчелло Мастроянни. Я был с ним, конечно, знаком, к этому времени он был уже известным в Италии актером театра и кино. Джульетта знала его лучше. Они вместе учились в Римском университете и играли в студенческом театре. Иногда мы встречались в ресторанах. Он всегда много ел. Я обратил на это внимание, потому что чувствую естественную симпатию к людям с хорошим аппетитом. Всегда понятно, видишь ты перед собой просто обжору или человека, который получает от еды истинное наслаждение. Так что впервые я обратил внимание на Марчелло, почувствовав в нем настоящего гурмана.

Меня часто спрашивают, не является ли Марчелло моим alter ego. Нет, для меня Марчелло — актер, который может выполнить с безукоризненной точностью все, что мне надо, как акробат в цирке. Он великолепный друг; такие друзья встречаются в английской литературе, где во имя благородных побуждений мужчины, которые стали как братья, могут отдать друг за друга жизнь. Вот такая дружба и у нас или еще какая-нибудь, представьте себе сами, потому что

вам придется это представить: ведь, когда мы не работаем вместе, мы почти никогда, практически никогда не видимся. Возможно, по этой причине у нас идеальная дружба и каждый может думать, что другой всегда к его услугам. Наша дружба никогда не подвергалась проверке. Я верю в него больше, чем в себя, потому что знаю: на меня не очень-то можно положиться. Возможно, у Марчелло больше доверия ко мне: ведь он знает себя лучше. Между нами никогда нет фальши. Мы играем, но не притворяемся. В правдивой игре тоже есть своя правда.

Нам не нужно объясняться друг с другом. Мы слышим то, что не договаривается до конца. Иногда между нами такое понимание, что трудно отличить то, что мы произносим, от того, что думаем.

После того как я бросил курить, меня всегда раздражает, когда кто-нибудь курит рядом, а Марчелло курит *постоянно*. Думаю, он выкуривает не меньше трех пачек в день и очень этим гордится. Бросать он и не собирается. Но когда я прошу его перестать курить, он сразу же гасит сигарету. Правда, тут же машинально закуривает следующую.

Он очень естественный. Играя, он никогда не волнуется. А нервничает только в тех случаях, когда его зовут на телевидение, где ему приходится *рассказывать* о своей игре. Иногда мне кажется, что он меньше волнуется перед камерой, чем в обычной жизни.

Итак, я знал, что он талантлив, и знал, что хочу с ним работать. Мне казалось, что он идеально подходит для «Сладкой жизни».

Труднее было найти продюсера. Я сменил не меньше двенадцати, прежде чем нашел того, кто был мне нужен, того, кто действительно хотел делать фильм и сделал его.

Как только я понял, что могу снимать «Сладкую жизнь», я тут же позвонил Марчелло. Я всегда сам звоню людям — так лучше. Не люблю вести дела через адвокатов и агентов. Я пригласил Марчелло встретиться в моем доме во Фреджене. Он приехал не один, как я ожидал, а со своим адвокатом.

Когда я объяснил, почему выбрал на эту роль именно его, думаю, он испытал шок, потому что я был неделикатен. Теперь он уверяет, что я сказал следующее: «Я приглашаю вас, потому что мне нужно лицо обычное, лишенное характерности и особого выражения, рядовое лицо — такое, как ваше!» Я сказал, что думал. И не собирался его обижать.

Тогда же я сказал ему, что не взял на эту роль известного американского актера, которого продюсеры изо всех сил мне навязывали. Когда Марчелло услышал, что я отказался снимать такую знаменитость, как Пол Ньюмен, он был поражен. Я восхищаюсь Полом Ньюменом, особенно его игрой в последние десять лет. Он вырос в большого актера. Но «Сладкая жизнь» — это история о молодом провинциальном журналисте, который взирает на каждую звезду с безграничным восхищением. Я не мог пригласить на эту роль артиста с международной известностью. Поэтому я и сказал Марчелло: «Ты нужен мне, потому что у тебя обычное, ничем не примечательное лицо».

Для Марчелло это могло быть и комплиментом. Роберт Редфорд снял очень удачный фильм «Обыкновенные люди», значит, в том, чтобы быть нормальным человеком, есть нечто притягательное. Нормальным в кинозвездном варианте, я хочу сказать. Марчелло к тому же представляет тип идеального мужчины. Такого мужчину не может не захотеть женщина. Этому можно позавидовать.

Мои объяснения ему совсем не понравились, однако он согласился почитать сценарий. Он хотел, чтобы я рассказал ему, каким вижу его героя. Я сказал, что лучше покажу. Я дал ему толстую рукопись, все страницы которой, кроме первой, были чистыми. На первой же нарисовал человека, которого ему предстояло сыграть, каким я его видел. Он был один в лодке посреди океана, член его свисал до самого дна, а вокруг плавали обворожительные сирены. Взглянув на рисунок, Марчелло сказал: «Интересная роль. Я буду ее играть».

Мне очень хорошо работается с Марчелло, особенно в тех случаях, когда его персонаж находится в двусмысленном положении. Он и в фильме, и в то же время вне его. Во всех картинах, что я снял с Марчелло, его роли — как эхо друг друга. Предполагается, что его герои — интеллектуалы. В кино, на сцене и даже в книге трудно изобразить интеллектуала, потому что это человек, у которого

есть внутренняя жизнь. Он много думает, но мало действует. У Марчелло все это есть. Он убеждает тем, что не реагирует на события, а как бы наблюдает за ними. Иногда, естественно, он совершает какие-то поступки. Он существует в двусмысленном положении человека, не столько живущего своей жизнью, сколько наблюдающего за ней со стороны. В случае с Марчелло проблема недостоверности вообще не возникает. Он очень убедителен. Его особый талант — чуткость в сочетании с напористостью. Он, действительно, помогает режиссеру, делая это тонко и изысканно. Хотя талант его природный, он много работает. Как-то я прочитал в газете замечательно умный ответ Марчелло в одном из интервью. Журналист спросил его: «Скажите, Мастроянни, правда ли, что, снимаясь в фильме, вы не читаете сценарий?» «Да, — ответил Марчелло. — Я знаю, что собирается снять Федерико. Я имею представление о сюжете в целом, однако предпочитаю не знать всего, потому что мне нужно сохранять любопытство на протяжении всех съемок, день за днем, проявлять ту же заинтересованность, которая есть и у моего героя. Я не хочу знать слишком много». Такое отношение представляется мне очень разумным — играть в фильме, будучи отстраненным и доступным одновременно, как ребенок. В детстве мы играли в гангстеров и полицейских. Кто-то говорил: «Я гангстер, ты полицейский. Начинаем!» Все происходит естественно. Самое главное — досконально знать характер персонажа. Самому стать им. Тогда ты, полицейский или гангстер, говоришь что хочешь, потому что твоя реакция естественна. Персонаж берет актера за руку и ведет за собой. Вот такой я представляю себе роль режиссера: помогать не актеру найти характер, а характеру найти актера.

Во время съемок у нас с Марчелло не бывает разногласий. Я изо всех сил стараюсь, чтобы он сбросил вес, стал более одухотворенным и обаятельным. Если он играет человека, которого мучают внутренние сомнения, я хочу видеть на его лице отражение этих мук, а не выражение довольного жизнью кота, только что полакомившегося рыбкой и сметаной. В начале съемок я прошу его сесть на диету. Мне не важно, что это за диета, главное, чтобы от нее был толк.

Когда я увидел в газете снимок Аниты Экберг, мне показалось, что один из моих рисунков ожил. Я себе не представлял, кого взять на роль Сильвии, а тут на фотографии была именно она — сама судьба посылала мне ее. Теперь я знал, кто необходим мне в фильме, и попросил ассистента договориться о встрече. Агент Аниты ответил, что она всегда сначала смотрит сценарий. Я подумал, что агент говорит от своего имени: это *он* вначале смотрит сценарий. Ассистент сказал, что сценария нет. И Экберг согласилась.

При встрече оказалось, что она еще больше похожа на свою героиню, чем на фотографии.

— Вы моя ожившая фантазия, — сказал я ей.

— Я не буду с вами спать, — ответила она.

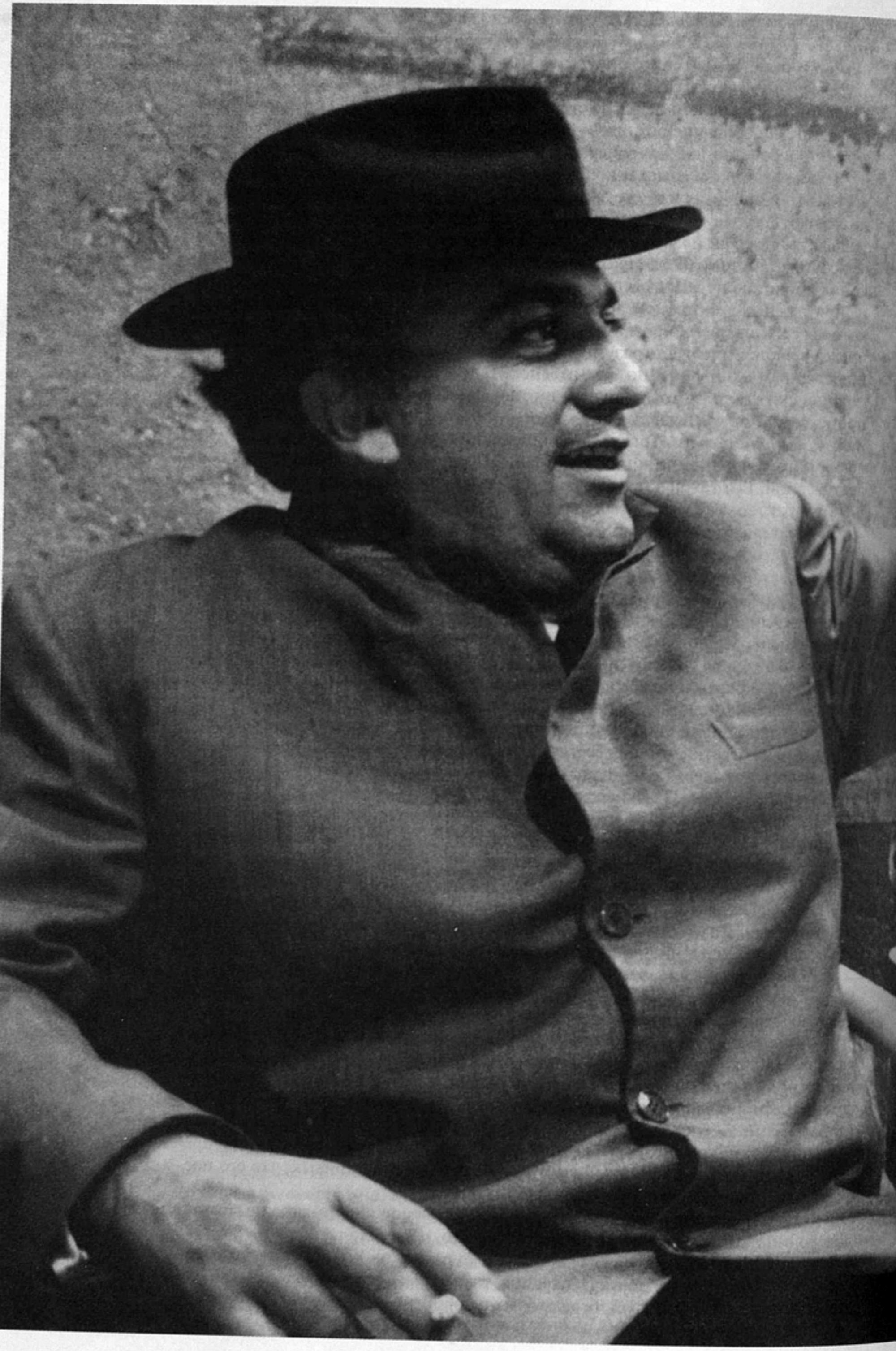
Ее подозрения были понятны. Она думала, что все мужчины хотят затащить ее в постель, потому что *именно так* и было. Она не доверяла мне еще и потому, что не видела сценарий и не могла подержать его в руках.

Я сказал Марчелло, что нашел нашу Сильвию и она «просто невероятна». Ему не терпелось поскорее с ней увидеться. Я пригласил обоих на обед, но между ними не возникло мгновенной симпатии. Большинство женщин считает Мастроянни привлекательным и сексуальным, но Экберг думала иначе или не показывала виду. Она была очень холодна с ним. Между ними не установилось взаимопонимания. Он не пытался вставить в разговор те немногие английские фразы, которые знал. Анита не проявляла желания говорить на своем плохом итальянском.

Они не сошлись в жизни, потому что Анита привыкла, что мужчины преследуют ее. Сама она никого не добивалась. А Марчелло привык, что его преследуют женщины. Кроме того, он любит худощавых.

Фильм перевернул жизнь Аниты Экберг. С тех пор она никогда не уезжала далеко от фонтана Треви. Она нашла свое место, и Рим стал ее домом.

Для «Сладкой жизни» я сделал несколько рисунков Уолтера Сантессо, игравшего фотокорреспондента Папараццо, таким, как я его видел: абсолютно голым, только камера и туфли, без которых не обойтись, когда надо бегать и нажимать на спуск.



Федерико Феллини, Марчелло Мастроянни

Чтобы лучше представить своих персонажей, я всегда их рисую. Перенося их на бумагу, я больше о них узнаю. Они открывают мне свои маленькие секреты. На рисунках они начинают жить своей жизнью. А затем, когда я нахожу актеров, эти рисунки начинают двигаться в моих фильмах.

Когда в 1959 году я давал имя персонажу моего фильма, я не имел представления, что «папараццо» или «папарацци» станет нарицательным именем во многих языках. Имя было взято из оперного либретто, где был герой по имени Папараццо. Кто-то упомянул его в моем присутствии, и мне показалось, что оно подходит для бездушного фоторепортера, который больше камера, чем человек. Камера живет за него. Он видит мир только через объектив, поэтому когда он последний раз появляется в фильме, я даю крупным планом камеру, которую он держит в руках.

Название фильма истолковали неправильно. Его восприняли более иронично, чем было задумано. Я имел в виду не столько «сладкую жизнь», сколько «сладость жизни». Странно, потому что обычно проблема прямо противоположная. Я говорю что-нибудь с ироничным подтекстом, а меня понимают буквально. И после приписывают мне слова, которые я вовсе не намеревался произносить. Вечно меня преследуют подобные «мои» афоризмы.

Когда меня спрашивают, о чем «Сладкая жизнь», мне нравится отвечать, что фильм — о Риме, об интимном Риме, а не о Вечном городе. Действие «Сладкой жизни» могло происходить не только в Риме, а, скажем, в Нью-Йорке, Токио, Бангкоке, Содоме или Гоморре — где угодно, просто Рим то место, которое я хорошо знаю.

Сочетание знания места и полного отсутствия этого знания — самое лучшее, чтобы по-настоящему понять город. На собственном опыте испытал, что лучше всего постигаешь Рим через две пары глаз, одна из которых знакома с ним исключительно хорошо, знает в нем каждый закоулок, каждую лазейку, а вторая видит город впервые, смотрит на все широко раскрытыми глазами.

Новичок многое узнает от своего спутника, но поразительно, как много нового замечает теперь и старожил. Свежий взгляд будоражит его, в нем просыпается прежняя острота восприятия, и он видит то, мимо чего проходит каждый день, не обращая внимания.

Я люблю свою мать, но для нас обоих лучше, когда я в Риме, а она в Римини. В моих словах нет сарказма. Просто, когда мы вместе, у нас никогда не получается хорошего общения. С отцом общения почти не было, с матерью, напротив, слишком много. Но с нею оно всегда одностороннее. У нее всегда было убеждение, что она лучше знает, что мне надо, и мое мнение ее не интересовало. Мы не спорили, я вообще не люблю спорить, но она всегда хотела, чтобы я был другим. При этом я знаю, что она мной гордится, хотя не получает большого удовольствия от моих фильмов. Думаю, ей нравится быть «матерью Феллини», хотя она не может уразуметь, почему я не ставлю фильмы, понятные ей.

Какая-то женщина из Римини сказала матери, что, по ее мнению, мои фильмы вульгарны, и мать тут же ей поверила, хотя не думаю, что матушка видела все мои фильмы. Думаю, ее больше повергло в смущение то, что она сама вообразила, чем то, что способен вообразить я. Ее религиозные чувства в совокупности с ощущением греховности всего, что относится к полу, возводят половой акт в нечто находящееся за пределами воображения обычного человека.

Вульгарность — во взгляде самого смотрящего, это его способ видеть вещи. Многие из тех, кто считает отвратительным некоторые интимные функции организма, нисколько не возмущаются, когда на экране во всех подробностях изображают жестокое убийство, и смеются над бедами Лаурела или Харди. Недавно я прочитал, что племена Новой Гвинеи, или Борнео, или еще какого-то места, считают неприличным совершать акт дефекации в одиночестве. Они с удовольствием взирают на весь цикл пищеварения с начала до конца, и дефекация для них — всего лишь часть этого процесса. Это их точка зрения.

Полагаю, если задуматься, что ради наших желудков убивают животных, то самый цивилизованный прием пищи может показаться вульгарным. Лично я не хочу знать, как погибает цыпленок. Сам я, естественно, не могу придушить ни

одного. Я не хочу представлять себе задыхающуюся на воздухе рыбу. И омаров, когда их варят живыми! Это слишком ужасно. А кто знает, что ощущают фрукты и овощи...

В «Риме» есть эпизод, когда ребенок писает в проходе переполненного театра-варьете. На протесты публики мать говорит: «Но он же еще ребенок!» Я присутствовал при таком случае в 1939 году. Тогда находящиеся в зале люди не видели в нем ничего смешного, а вот зрители «Рима» всегда смеются. Думаю, все дело в их эстетической отдаленности от той лужицы.

У меня сложилось представление, что мужчины, в своей массе, считают секс отличным развлечением, а женщины относятся к нему гораздо серьезнее. И этому есть причины. Ведь женщины носят детей, а это уже не развлечение. Разница в восприятии сексуального, возможно, проистекает также из того факта, что женщина на протяжении всей истории воспринималась многими либо как воплощение добродетели, либо как олицетворение плотского греха. Мужчина может вести половую жизнь вне брака и, даже если понесет за это физическое наказание, морально осужден не будет, в то время как женщина будет наказана именно морально, и большинство станет называть ее шлюхой. Это особенно свойственно нам, католикам, хотя лично я не склонен поддаваться системе двойных стандартов. Во всяком случае, стараюсь не поддаваться.

В «Сладкой жизни» Марчелло смотрит сквозь пальцы на флирт отца с хористкой, даже поощряет его, в то время как отец считает своим долгом время от времени выговаривать сыну за то, что он живет с женщиной, которая не является его женой. В Италии смирительная рубашка лицемерия порядком изношена.

Я думаю, что изначально люди не были мужчинами или женщинами, а были андрогинами, как ангелы или некоторые рептилии. Различие наступило позже, когда Ева была символически сотворена из части Адама, хотя могло быть и

наоборот. Теперь наша проблема — воссоединиться, и мужчина постоянно ищет свою вторую половину — ту, что взяли у него вечность назад. Если повезет, он найдет свое зеркальное отражение. Он не может обрести цельность и стать подлинно свободным, пока не найдет *свою* женщину. То, что я сейчас скажу, можно расценить как мужской шовинизм, но я верю, что это забота мужчины, а не женщины. А найдя, он должен сделать ее другом, а не просто объектом похоти или, напротив, святыней для поклонения. Они должны быть равны. Иначе мужчина так и не достигнет цельности и не обретет прежний образ.

Это трудная проблема для главных героев «Сладкой жизни» и «8 ½». И Марчелло, и Гвидо постоянно окружены женщинами, но *свою* так и не находят. Дополнительная трудность: каждая женщина верит, что он *ее* мужчина. Жизнь предоставляет мужчине больше времени на поиски — женщине надо принять решение быстрее. У мужчины больше возможностей для обретения полового опыта, и до женитьбы он приобретает его в достаточной мере. Все это несправедливо, но эта несправедливость заключена в самой человеческой природе.

Одна и та же актриса играет у меня шлюху в «Сладкой жизни» и добродетельную женщину в «8 ½», находясь в определенных отношениях с разными воплощениями одной и той же сущности — Марчелло и Гвидо, которые, в свою очередь, происходят от Моральдо из «Маменькиных сынков». Анук Эме — актриса, которая может воплотить на экране обе крайности, дав в то же время намек на истинную сущность, которая находится между ними. Для Аниты Экберг это была бы непосильная задача: она слишком ярко воплощает определенную сторону женской природы, хотя и создала в «Сладкой жизни» еще одну ипостась женского начала — девочки, живущей во взрослой женщине. В каждом из нас есть ребенок, но ребенок Аниты ближе к поверхности. А насколько она распутна — пусть каждый решает сам. Что плохого, если женщина так щедро одарена природой? Да ничего. Конечно, я не стал бы снимать в этой роли Анук Эме, хотя обе актрисы могут сыграть шлюху. Фантастическая грудь Экберг вызывает также представление о материнской груди. Мне была нужна женщина — чуть ли не шарж на Венеру, — которая внесла бы юмор в отношения полов, что в свое время великолепно сделала Мэй Уэст. Судя по ее картинам, Мэй Уэст прекрасно понимала комическую основу отношений между мужчиной и женщиной. Она принадлежит к тем людям, с которыми я мечтал бы познакомиться.

В сцене аристократической вечеринки я снял настоящих аристократов в настоящем замке — тут-то я попил их голубой кровушки, фигурально выражаясь.

Я не знал точно, какую актрису мне хочется видеть в сцене стриптиза, но одно знал точно: она должна выглядеть, как леди. Должна быть женщиной, которая никогда раньше не снимала одежду в подобной ситуации, которая никогда не участвовала в оргиях и одновременно была бы достаточно привлекательной, чтобы на нее, раздетую, было приятно смотреть. Многие женщины хотели бы раздеться на экране или хотя бы показаться мне en déshabillé. Но именно то, что им нравилась такая идея, что они мечтали ее воплотить, сразу их компрометировало в моих глазах. Мне был нужен шок, а для этого стриптиз должна была исполнить настоящая леди.

Иногда я учусь у актеров. Кому-то удается убедить меня, что он лучше понимает характер своего персонажа, и тогда мне приходится признать, что я не прав. Надю я представлял в шикарном черном платье для коктейля, не слишком обтягивающем, но позволяющем оценить то, что находится под ним. На эту роль я выбрал Надю Грей не только потому, что у нее отличная фигура и подходящий возраст, но, главным образом, потому, что она утонченно чувственна, а не открыто сексуальна. За этой загадочной, провоцирующей восточноевропейской улыбкой скрывается некая тайна.

По моему замыслу, у Нади под черным платьем белый бюстгальтер и белые трусики. Мне казалось, что такой контраст будет ошеломляющим и сексуальным, но Надя Грей не согласилась со мной. Она сказала, что ни одна женщина, которая хоть что-то смыслит в одежде, не наденет белое белье под темное платье. Это может быть заметно. И уж, конечно, не снимет черное платье, обнаружив белое белье. Этого она точно не сделает. Такой выбор будет в противоречии с характером ее персонажа. Надя была убедительна, и я ей поверил. Она склонила меня на свою сторону. И стала играть роль в черном белье.

Она также не согласилась, чтобы Марчелло ездил на ней, как на лошади, осыпая перьями из подушки. Я именно так представлял эту сцену, но Надя очень деликатно дала мне понять, что женщина, которую она играет, не станет так вести себя, и поэтому в этой сцене снялась другая актриса.

Впрочем, была одна вещь, на которой я настоял. Мне хотелось, чтобы она закончила танец, лежа на полу, без бюстгальтера, но завернутая в мех, который отбрасывает при появлении бывшего мужа. Так как бюстгальтер нужно было снять не в кульминационный момент стриптиза, я предложил Наде вытащить его из-под одежды. Она не поняла, утверждая, что это невозможно. Однако я по собственному опыту знал, что это очень даже возможно. Я показал ей, как это делается, и она, будучи способной ученицей, тут же все усвоила. Можно было подумать, что она именно так всю жизнь снимает бюстгальтер.

Если вам нужно снять эротическую сцену, лучше всего быть в возбужденно-неудовлетворенном состоянии. Тогда вы наполните своих героев собственным желанием, собственной неудовлетворенностью, и это увеличит сексуальную мощь их желаний, которые они так страстно хотят удовлетворить.

«Сладкая жизнь» — первый итальянский фильм, который длится три с половиной часа. Мне говорили, что зрители столько не выдержат. Сказать по

Надя Грей в фильме «Сладкая жизнь»

правде, я не ожидал, что в Италии найдется так много людей, которые сочтут мой фильм порочным. Я открыто заявил, что мне до этого нет никакого дела, но, должен признаться, пережил некоторый шок, увидев на дверях церкви лист бумаги, а на нем свое имя в черной рамке. Я что, умер и не знаю об этом? Позже я хотел использовать это в фильме о Масторне, который умер, но не осознает этого, болтаясь между двумя мирами. На листе было написано: «Помолимся за спасение души Федерико Феллини, великого грешника». Это был удар ниже пояса. Я поежился.

Я никогда не делал ничего, чтобы специально шокировать зрителей, а просто правдиво рассказывал какую-то историю. Я не лгу о своих героях, не возвожу на них напраслину. Они такие же живые, как и люди вокруг нас.

«Сладкая жизнь» помогла мне познакомиться с Жоржем Сименоном, который в детстве и юности был моим любимым писателем. Его книги настолько замечательны, что мне не приходило в голову, что они тоже написаны человеком. Много лет спустя, познакомившись с ним в Канне, я испытал глубокое волнение. Он сказал, что переживает те же чувства. Сименон был председателем жюри Каннского кинофестиваля, удостоившего «Сладкую жизнь» первой премии — «Золотой пальмовой ветви». Для меня было бы большим событием познакомиться с ним в любое время, но познакомиться при *таких* обстоятельствах — об этом можно только мечтать. Джульетта была так счастлива, что поцеловала его, и он поднялся на сцену с пятном от ее помады на щеке.

Кто-то мне сказал, что один популярный и престижный американский словарь включает dolce vita в число английских идиом с 1961 года, когда вышла на экраны «Сладкая жизнь». Сам фильм не упоминается, но указывается итальянское происхождение словосочетания и дается его толкование: «жизнь праздная и эгоистическая».

«Папараццо» тоже оказался в этом словаре, что меня позабавило. После моей фамилии в биографическом разделе шло и определение «феллиниевский», что показалось мне удивительным. Думаю, однако, что американские продюсеры не пользуются этим словарем. Да и итальянские, очевидно, тоже не расположены читать словари.

Снимая фильм, я понял, что в целях достоверности надо несколько изменить Виа Венето: мне была нужна возвышенная реальность, и я должен был контролировать обстановку на этой улице. Анджело Риццоли, продюсер, согласился выполнить мои требования при условии, что я откажусь от моих процентов с прибыли, что было указано в контракте. Если б этот пункт остался, я стал бы богачом. Но я сделал выбор. Мне пришлось — ради фильма. Ни секунды не колеблясь, я отказался от огромного денежного вознаграждения за «Сладкую жизнь». Хуже того, повторись все снова теперь, когда я знаю, от чего отказался, я поступил бы точно так же.

За постановку фильма я получил пятьдесят тысяч долларов. Вот и всё.

Мой фильм принес миллионы долларов. Многие люди разбогатели, но меня среди них не было. Анджело Риццоли сделал мне подарок — золотые часы.

Продолжение следует

Перевод с английского В.Бернацкой

Рисунки Федерико Феллини

S U M M A R Y

Distribution: mission (im)possible?
Discussion of the problems of domestic cinema distribution.

Denis Dragunsky
Letter to Editor
Commentaries on mentioning the author's name in context of discussion.

Nina Zarkhi
Actualities
Venice-2001.

Irina Lyubarskaya
We are not dead, the dead are not us
Review of Alejandro Amenabar's THE OTHERS (Spain).

Nina Zarkhi
Ireland of their own
Review of Goran Paskaljevic's HOW HARRY BECAME A TREE (Ireland — Italy — Gr Britain — France).

Elena Kutlovskaya
Transtextual depression
Review of Yury Grymov's THE COLLECTOR (Russia).

Natalya Sirivlya
Playing with cars
Review of Alexandre Kott's TWO DRIVERS WERE GOING (Russia).

Andrei Dmitriev
Glass menagerie
Literary essay on total change in public consciousness after September 11.

Zara Abdullayeva
Synthesis
Reflections over poetics of the outstanding stage director Anatoly Vasilyev.

Anatoly Korolyov
20 years after...
Essay on the author's cooperation with Yury Grymov when shooting of THE COLLECTOR.

Zara Abdullayeva
Heil, Zeidl!
Portrayal of Ulrich Zeidl whose feature first film appeared a sensation of the Venice International.

Sergei Muratov
No swimming ahead of the others
Interview with commentaries: portrayal of the docu-director Samary Zelikin.

Alexei Mikhalyov:
«I am very famous now...»

Elena Kutlovskaya
The voice
A set of stuff commemorating the cult film interpreter A.Mikhalyov.

Dmitry Komm
Debtors and creditors: Russian genre
Analytical study of contemporary Russian thriller.

Boris Grois — Michail Ryklin
Market instead of archive
Dialogue of the two philosophers on notorious impact of marketing on book information.

Oleg Aronson
The sudden obscene

Dmytry Golynko-Volfson
Adventures of Olya through the glass
Two aspects of the TV reality show project BEHIND THE GLASS.

Inna Churikova
A serious drive for work
Conversation about acting in cinema and on stage.

Peter Kubelka
Audition (sound) is a moderator of movement
Lecture at London School of Sound.

Federico Fellini, Charlotte Chandler
My trick is filmmaking
Next installment of excerpts from the book I, FELLINI.

Б-5453
12 МАР 2002
РОССИЙСКАЯ КНИЖНАЯ ПАЛАТА
2002 Г.
ОБЯЗАТЕЛЬНЫЙ ЭКЗЕМПЛЯР

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Министерство культуры РФ.
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян,
Мария Доброхотова, Людмила Донец,
Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Карташова,
Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова,
Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272
www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: kino@kinoart.ru, filmfilm@mtu-net.ru
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 27.12.01. Подп. к печати 25.01.01
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 15,44
Заказ 27. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10
Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70403.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу:
ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
АО «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: kino@kinoart.ru, filmfilm@mtu-net.ru

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2002

ЛУЧШИЕ МАТЕРИАЛЫ 2001 ГОДА

1

Зара Абдуллаева
Зимний путь
Рецензия на фильм «Пианистка»

4

Юрий Арабов
Базисная иллюзия
Мастер-класс на XXI ММКФ

6

Славой Жижек
Кесьлёвский: от документа к вымыслу
Оберхаузенская лекция

8

Олег Ковалов
Нетерпимость
Лени Рифеншталь в Санкт-Петербурге. Очерк

7

Владимир Левашов
Случай Сокурова
Рецензия на фильм «Телец»

11

Александр Лунгин
Тупик совершенства
Рецензия на фильм «Танцующая во тьме»

11

Игорь Манцов
Таинство исповеди—2
Эссе, посвященное феминистской экспансии

11

Юрий Норштейн
Снег на траве
Фрагменты книги

10

Юрий Пивоваров
Передельная Россия
Статья об историческом предназначении России

3

Ольга Суркова
Письмо вослед
Воспоминания о Геннадии Шпаликове

Лидеры были определены в результате тайного редакционного голосования. Список лауреатов публикуется в алфавитном порядке.
Для достижения максимально объективного результата материалы штатных сотрудников редакции в номинации не участвовали.

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, М.АДАМОВИЧ, О.АРОНСОНА, А.АРТЮХ, Е.БАРАБАШ, Д.ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОНА, Е.ГУСЯТИНСКОГО, А.ДМИТРИЕВА, В.КУРБАТОВА, А.ЛУНГИНА, И.ЛЮБАРСКОЙ, Л.МАЛЮКОВОЙ, И.МАНЦОВА, А.МИТТЫ, А.МУНИПОВА, Е.ПЕТРОВСКОЙ, Д.САВЕЛЬЕВА, Е.СТИШОВОЙ, О.СУРКОВОЙ, А.ТИМОФЕЕВСКОГО, А.УЧИТЕЛЯ, В.ФОМИНА

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**
Рождение постсоветской мифологии

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**
«В СВОЙ ЧАС» И.Калининой, М.Литвякова
«H-STORY» Нобухиро Сувы
«МОЯ ЗВЕЗДА» Валески Гризбах

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**
ИВАН МАКСИМОВ
КИМ КИ ДУК

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**
«Молодость»-2001
ВГИК-2001

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**
АЛЕКСАНДР МИТТА
СЕРГЕЙ МИРОШНИЧЕНКО

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**
Канал «Культура»
Жизнь в чате

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**
«Солярис» — дневник съемок

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**
Федерико Феллини. ВОСПОМИНАНИЯ
А.Зельдович, О.Радзинский, В.Сорокин. CASHFIRE
П.Чухрай. ВОДИТЕЛЬ ДЛЯ ВЕРЫ
Призеры конкурса сценариев «Нормальная жизнь в нормальной стране»

НОВАЯ РУБРИКА **«НИЧЕГО ОСОБЕННОГО»**

2 0 0 2